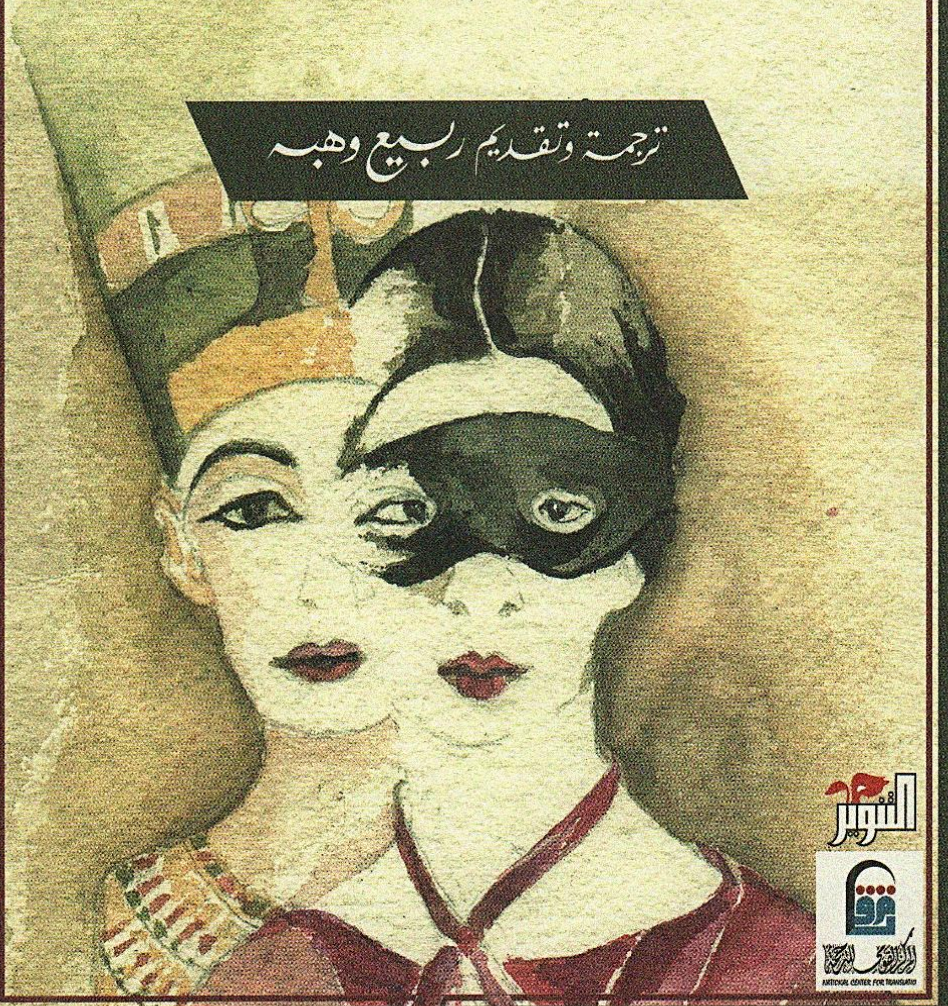
كاميلي باليا

أقنعة جنسية

الفن والانحطاط من نفرتيتي إلى إميلي ديكنسون

ترجمة وتقديم ربيع وهبه



التنوير

المركز القومي للترجمة

- المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور.
مدير المركز: أنور مغيث.

العدد: 2068

كتاب: **أقنعة جنسية**
تأليف: **كاميلي پاليا**
ترجمة: **ربيع وهبة**
اللغة: **الإنجليزية**

الطبعة الأولى: 2015

هذه ترجمة كتاب:

Sexual Personae
By: Camille Paglia
Art & Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson
By: Camille Paglia

للمركز القومي للترجمة: شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة
هاتف: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

ودار التنوير للطباعة والنشر : القاهرة-وسط البلد -19 عبد السلام عارف (البستان سابقًا)
الدور 8-شقة 82 هاتف: 0020223921332 بريد إلكتروني: cairo@dar-altanweer.com

كاميلي پاليا

أقنعة جنسية

الفن والانحطاط من نفرتيتي إلى إميلي ديكنسون

ترجمة

ربيع وهبه

الترقيم الدولي: ISBN 978-977-6483-48-4
رقم الإيداع: 19615 / 2015

أقنعة جنسية

«كتاب جميل ومزعج. يسعى إلى مهاجمة وجدان القارئ وميوله التعصبية. مفعم بالمعلومات. كل جملة فيه لها وخز الإبرة».

_ Antohony Burgess

«مثير.. إعادة تقييم راديكالي للأوضاع الإنسانية. يمتاز أسلوبها بالحبور الغاضب، حكَم هشّة، ومفارقات لاذعة».

_ The Times Literary Supplement

«نحن في حضرة ذهن لامع لا يلين، دؤوب في اقتناص الفرص.. ترسِّخ المؤلفة وجودها كواحدة من أشجع وأكثر النقاد المعاصرين أصالة.. وكتابها هذا أكثر تشويقًا من آخر خمسة كتب لـ «دريدا» Derrida. ويحتوي على حكمة سيكولوجية تفوق ما احتوته كل أعمال «لاكان» Lacan. كما يخبرك بحقائق حول النوع الاجتماعي/ الجندر، أفضل بكثير مما يخبرك به تراث كامل للنسوية الأكاديمية. كما أنه يتسم بانحطاط مثير، ربما أكثر من أعمال روبرت مابلثورب Robert Mapplethorpe».

- Raritan

«أقنعة جنسية: تاريخ إيروتيكي للأدب والفن المرئي الغربيين؛ تمت صياغته بأسلوب إيروتيكي وعدواني. إنه نوع من النقد الذي تنبأت به «سوزان سونتاج» Sontag ولم تنتجه. والمؤكد أن هذا هو الوقت المناسب لكتاب كهذا.. إنه يتسم بخفة الظل والتركيز، واستخدام الحِكم والأقوال المأثورة، كما أنه سريع، وجذاب خصوصًا في ما يعكسه من وعي بمكانته الخاصة، المتمثلة في البراعة المفرطة في التحضر. الهدف الأول عند باليا هو الاستثارة: فهي نازعة نحو الإغراء أو الإلهام.. وفي أفضل ما تأتي به من حكمة تعاود- على نحو متواتر- متعتها في الإدراك والاستكشاف، ومن ثم تجديد طاقتها الذهنية البارزة.. كتاب رائع مفرح.. ولامع».

_ The Nation

الإهداء

إلى جِدَتَيْ..
فينسينسا كاليبيترو
وآلفونسينا پاليا
وخالتي لينورا آنتونيللي

مقدمة المترجم

لو قلنا إن هذا الكتاب قد أثار جدلًا طويلًا وعميقًا في الغرب، لما زدنا على أننا قررنا حقيقة واقعة، ولو قلنا إننا نتوقع أن يثير المزيد من الجدل في أوساطنا الثقافية، لما كنَّا نردِّد إلا ما يستحقه هذا السفر الجليل من تأمُّل وتدبُّر جديرين بمحتواه. إذ ينقسم الكتاب على نفسه انقسام الذكر والأنثى، والأرض والسماء، والسفلي والعلوي، والعمق والطول، إلى آخر هذه الثنائيات التي تطبع حياتنا منذ الميلاد وحتى الموت. وليس هذا الانقسام ببعيد عن مؤلفة الكتاب نفسها التي انقسمت على نفسها هي الأخرى، حتى وسمتها قريناتها من النسوة بأنها النسوية المناهضة للنسوية anti-feminist feminist.

توفِّق الكاتبة- في كثير من الأحيان- في عرض فكرتها عرضًا يأخذ بالألباب، وذلك بدقة التحليل وعمق الثقافة وتنوع الشواهد الأدبية والفلسفية، والصبر على مكاره البحث وصعوباته. وقد تأبى النصوص- في أحوال هينة- أن تخضع لها، أو تحقِّق لها فكرتها؛ فتتسرَّب من بين أيديها وتتركها هازئة. وتلك هي حكمة البحث وقانونه الذي يأبى أن يقف عند حد، أو أن يكون ملكًا لفكرة واحدة وبحث واحد. فكل فكرة تنتظر المزيد والمزيد من المراجعة، والتدقيق، إن لم نقل التغير الكلي والجذري. كما سنرى في تحليل الكاتبة لأعمال إميلي ديكنسون وقراءة السادمازوخية عندها.

يصور هذا الكتاب الثقافة الغربية بوصفها صراعًا بين ديانة سماوية ذكورية من جانب، وبين ديانة أرضية أنثوية سفلية من جانب آخر. وسفلية بمعنى عميقة عمق أعماق الأرض وما يوجد بها من أسرار ومخاوف مرتبطة بعالم الغيبيات. فالكاتبة تعمل على إثبات أن المسيحية وعلى مر العصور لم تستطع إلحاق الهزيمة بالوثنية، وأن كل ما فعلته هو أنها أزاحتها إلى أعمق أعماق الثقافة الغربية؛ كي تظهر لاحقًا في فن النهضة والرومانسية وبصورة معاصرة في الثقافة الشعبية، وخصوصًا في السينما.

ويمثّل هذا الكتاب- كما أرى- محاولة جادة لرد الاعتبار إلى المرأة ودورها وحقيقة كيانها، لا بوصفها نصف المجتمع، أو بوصفها أهلًا للمساواة بالرجل، إلى آخر هذه الكليشهيات السطحية والمبتذلة، التي لا يمل البعض من ترديدها. بل تكمن جدية نظرة الكتاب إلى المرأة هنا بوصفها «الكيان الأصل». فمثلما أن الطبيعة هى الأصل، كذلك كانت المرأة هى الأصل. ومثلما لم تستطِع الديانات السماوية «بجلالة قدرها» أن تمحو الأصل الذي يخرج من رحم الطبيعة، كذلك خاب سعي الرجل في السيطرة على المرأة صاحبة الرحم بتجلياته الرمزية: المظلم، والكثيف، والمخيف، والحنون. هذا ما تريد الكاتبة أن تجعلنا نخلص إليه، معتمدة على تحليل نفسي رائع لأهم كتّاب وفناني الثقافة الغربية الرئيسيين، من مختلف عصورها، سواء الكلاسيكية أو الرومانسية أو الحديثة.

فقد تناولت الكاتبة بالتحليل والنقد النتاج الأدبي والفني لأسماء كثيرة بارزة ومؤثِّرة في الثقافة الغربية، بل تجاوز أثرها إلى الثقافة العالمية، ومنها الثقافة العربية. وهو التناول الذي ابتغت من وراءه فهم كنه الإبداع وعلاقته بالمرأة من ناحية، وتوضيح مركزية مكانة المرأة، وسيطرتها على الآليات السرية والشفرات الحاكمة للعملية الإبداعية التي تمتزج فيها روح الطبيعة مع روح الأنثى كمحدِّدات للصورة الكلية التي يخرج بها المنتج الإبداعي في الشعر والقصة والرواية واللوحة. بداية من الثيمة الثنائية بين أپوللو وديونيسوس ونفرتيتي وأعظم الشعراء في التاريخ مثل سبنسر وشيكسبير، مرورًا بروائيين وفلاسفة وثوريين مثل روسو وساد وجوته ووليام بليك وكولريدج وبايرون وشلي وكيتس وبلزاك وجوتيه وبودلير وهويسمان وإميلي برونتي وأوسكار وايلد، وغيرهم وغيرهن العشرات ممن يتناولهم هذا الكتاب، وصولًا إلى إميلي ديكنسون.

هكذا تطيل الكاتبة وتمعن في التحليل، وفي أحيانٍ كثيرة بنوع من لي ذراع النصوص والدلالات؛ كي تساوي بين الرجل والثقافة والإنجاز، وبين المرأة والطبيعة. فهي ترى أن ثمَّة أنماطًا رئيسية بقيت مستمرة في الثقافة الغربية، نجد جذورها في الوثنية التي سلمت حتى الآن من تأثير اليهودية المسيحية، وواصلت الازدهار في الفن، والإيروتيكية، والفلك، والثقافة الشعبية. أما المصادر الأخرى لاستمرارية هذه الأنماط، فتشمل الخنوثة، والسادية، وما تسمِّيه بـ «العين الغربية العدوانية»، التي خلقت الفن والسينما. و«پاليا» هنا تناقش الجنس والطبيعة بوصفهما قوة شيطانية وحشية، وتنتقد النسويات على عاطفيتهن أو تفكيرهن المتمنِّي في ما يتعلَّق بتحليل أسباب الاغتصاب، والعنف، والعلاقات المذرية بين الجنسين. وتؤكد في هذا على الأساس البيولوجي للفروق الجنسية، وترى المرأة بوصفها القوة الغالبة التي تلعن الرجل

بنوع من القلق الجنسي طوال حياته. وهو ما يهرب منه من خلال العقلانية والإنجاز البدني. هل أنت قلق؟

وفي محاولتها التأكيد على ثيمة الوحدة بين الفن الكلاسيكي والشعبي، فإن الأقنعة الجنسية تشمل مصاصة الدماء (الميدوسا Medusa، ولورين باكال Lauren Bacall) والقوة التنينية (عرافة دلفي Delphic Oracle، وجارسي آلان Gracie Allen)، والفتى الجميل (أنتينوس معشوق الإمبراطور هايدران ودوريان جراي عند وايلد) والرجل المخنَّث الجميل (لورد بايرون، وإلفيس بريسلي) والبطلة الذكر (بودلير وودي آلان). وكل هذه الأفكار وأكثر موجودة في هذا الكتاب الذي يشبه البحر اللجوج متلاطم الأمواج، والذي لا يمكن للقارئ الخروج منه سالمًا.

وأعاود التأكيد مرة أخرى، على أنك تستطيع بسهولة أن تترك هذه المقدمة، وتذهب على الفور إلى محتويات الكتاب ومقدمة الكاتبة وفصول كتابها. ولكن الواجب الذي يتحتم عليَّ الوفاء به هنا، هو توضيح بعض الملاحظات، وتقديم بعض الإرشادات في ما يتعلَّق بالطبعة العربية. وأيضًا ما يتعلَّق بأسلوب الكاتبة وتأثيرها في ثقافتها، قبل أن تؤثر كما نتمنى في ثقافتنا، لا لشيء سوى لأنها كاتبة ذكية ومجتهدة وتستطيع أن تساعدنا على التخلص من تابوهات كثيرة تخنقنا يومًا بعد يوم، وتودي بمستقبل إبداعنا الذي أصبح عملة نادرة.

مصطلحات رئيسية مهمة

القناع Persona

هو مصطلح يوناني قديم، ويعد أفضل تفسير لمعناه وفق ما جاء في هذا الكتاب، هو ما اتخذه كارل يونج Jung ليصف به الوجه الذي يتقدم به الإنسان للمجتمع؛ فنحن في حياتنا اليومية قد نجد ضرورة لأن نغلف الذات الحقيقية بغلاف خادع، ونلبسها قناعًا لتبدو مع العالم في مظهر لائق يتفق والجماعة. وأسماه يونج أيضًا «قناع العقل الجمعي»، أو القناع الذي يخفي وراءه الفردية الخاصة بالفرد ذاته[1]. وهذا ما تصوَّره الكاتبة، وسيجد القارئ في مقدمتها رؤيتها عن القناع، وارتباطه بسياق سينمائي.. فلا داع هنا لتكرار ذكرها.

الانحطاط Decadence

الانحطاط يمكن أن يشير إلى سمة شخصية، أو إلى حالة مجتمع أو قطاع منه. وقد استُخدم المصطلح ليصف نمط حياة الشخص. أما قاموس أكسفورد الوجيز Concise Oxford

(1) من مقال، نيتشه والتحليل النفسي، د عبد الغفار مكاوي، نسخة إلكترونية.

Dictionary. فيرى أنه «انغماس ذاتي تَرِف أو انغماس الذات في الشهوات بترف وبذخ. وقد قدَّم أوسكار وايلد، الموجود معنا في هذا الكتاب في فصلين كاملين، تعريفًا للانحطاط مثيرًا للفضول، وذلك في العبارة التي سنجد أصداءها متردِّدة في فصول وفقرات هذا الكتاب، مع كتّاب مدرسة الانحطاط، حيث قال: «إن الكلاسيكية classicism هي إخضاع الأجزاء للكل، أما الانحطاط فهو إخضاع الكل للأجزاء»[1]. وفي الأدب، كانت حركة الانحطاط Decadent movement في أواخر القرن التاسع عشر، وكتَّاب أواخر القرن نفسه، قد ارتبطت وارتبط معها هؤلاء الكتَّاب بالرمزية والحركة الجمالية، وكان قد أُطلق عليها هذا الاسم من قِبل نقاد عدوانيين، ثم قام بعض الكتَّاب وفي صورة ساخرة ومنتصرة بتبنِّي الاسم نفسه لوصف أعمالهم. وهؤلاء الانحطاطيون تذوَّقوا واهتموا برؤية بارعة وماهرة عن الطبيعة، موضوع كتابنا الرئيسي، مقارنة برؤية الرومانسية الأولى أو المبكرة والتي يمثلها روسو وكانت تتصف بالسذاجة (انظر: الفصل السابع من هذا الكتاب). وبعض هؤلاء الكتاب لا شك تأثر بتقاليد الرواية القوطية التي قدمنا لها أيضًا شرحًا في الهوامش في فصل جوته وتأثير الرواية القوطية، وكذلك شعر وخيال إدجار ألان پو.

أما في السياق الاجتماعي، فإن كلمة «انحطاطي» أو «منحط» غالبًا ما تصف انحدارًا مجتمعيًا حاتًّا أو أكّالًا بسبب خلل ما أو انهيار في التقاليد الأخلاقية، إلا أن المجتمع الذي ينبذ القيم غير الضرورية والتي أصبحت مهجورة، لا يُعتبر مجتمعًا انحطاطيًا، أو منحطًا، على الرغم من تنوع واختلاف إدراك ما هو غير ضروري ومهجور تنوعًا دالًا. وبحكم الجدل حول الأخلاقية، فإن الحكم على المجتمع بأنه منحط أو غير منحط، مسألة مثيرة للخلاف وتتطلب دائمًا فتح نقاش.

والكاتبة سوف تساعدنا أكثر في استجلاء معنى الانحطاط والمقصود به، بل وستساعدنا أيضًا في تبديد المفاهيم المسبقة والأوهام المتعلِّقة بالحكم القيمي، من خلال تناولها لعدة مظاهر في المجتمع والفن والأدب، ومن بينها الخنوثة والغنادير، والفتى الجميل، والبطلة الذكر، كما ذكرنا آنفًا.

ويعود مفهوم الانحطاط في سياق النقد الأدبي إلى القرن الثامن عشر، خصوصًا من خلال منتسكيو Montesquieu. وقد تبنَّاه بعض النقاد بعد أن استخدمه الكاتب والناقد الفرنسي ديزير نِزار Désiré Nisard، ضد فيكتور هوجو والرومانسية عمومًا. وقد تعامل جيل لاحق

---

(1) Chamberlin, J. Edward (1977). Ripe was the drowsy hour: the age of Oscar Wilde. Seabury Press. p. 95.

من الرومانسيين مثل جوتيه Gautier وشارل بودلير Baudelaire، مع هذه الكلمة بوصفها وسام فخر على صدورهم، وذلك كعلامة على رفضهم ما رأوا أنه تقدُّم تافه سخيف. وفي ثمانينيات القرن الثامن عشر أشار مجموعة من الكتَّاب الفرنسيين إلى أنفسهم بالانحطاطيين. والرواية الكلاسيكية التي من نتاج هذه المجموعة، هي رواية «ضد الطبيعة» للكاتب هويسمان التي تتناولها الكاتبة بالتحليل في هذا الكتاب، غالبًا ما يُنظر لها على أنها أول عمل انحطاطي عظيم، على الرغم من أن كثيرًا من الكتاب يسندون هذا الشرف إلى أعمال بودلير.

وفي ثقافتنا العربية، ومع طرح السؤال الأزلي الأبدي الطبيعة أم الإنسان، الطبيعة أم الإله؟ لم تفلت الثقافة العربية من هذا التساؤل، بل كان طرحه في وقت من الأوقات يمثل منعطفًا مهمًا في الثقافة العربية، ويجب هنا الإشارة إلى أن «الطبيعة أم الله» كان محور لفلسفة عريقة في العصر الذهبي الإسلامي أي في العصر العباسي، الذي أنتج حركة إخوان الصفا، ومظاهر البذخ واللهو والمجون، وشعراء هذه المرحلة أيضًا من بشار بن برد وأبو نواس، ومطيع ابن إياس، وغيرهم. وهناك فترة في نهاية العصر العباسي الثاني يطلق على الأدب فيها «أدب الانحطاط» كان من الناحية الاجتماعية يمثل حالة من حالات الضنك والقلق والنزعة الإباحية والزهدية، فلقد أحس الناس مرارة العيش، فمال بعض منهم إلى المخدرات، وملذات الدنيا، وانصرف البعض الآخر إلى أمور الدين، فكثرت المدارس الصوفية والمدائح النبوية. وهذه الحقبة من تراث الأدب العربي تتميَّز بملامح خاصة ودالة حول الكتَّاب والمبدعين، وخصوصًا بعد أن بدَّد المغول نفائس المصنفات الأدبية وأحرقوا المكتبات، فأصيب الشعراء والشعر في تلك الحقبة بالإحباط ووباء التنميق اللفظي في البديع والتصنُّع بلا عاطفة. وفي النثر كثرت الكتابة الديوانية، والرسائل الأدبية العامة والشخصية.

حالة الطبيعة

أخذت الطبيعة عند الفلاسفة المختلفين صنوفًا وأشكالًا، لا تخلو من اتفاق يصل بنا إلى مجموعة من الاستخلاصات المهمَّة حول الطبيعة وتناولها في الفلسفة، من أهمها: أن الطبيعة شئنا أم أبينا هي الحكم الأول الذي يحكم حياتنا، مهما بلغ التقدم، وأن الفلسفة تكون أكثر عمقًا كلَّما كانت في سياق تناول الطبيعة بمظاهرها وتمثيلاتها المختلفة. وهو ما نجده عند هوبز ولوك وهيجل ونيتشه، خصوصًا العنف والجنس والغموض وعدم قابليتها للتنبؤ. ومن واقع الحياة اليومية المعاصرة، يحضرني، أثناء ترجمتي لهذا الكتاب، ظهور أزمة كبيرة في مطارات القارة الأوربية برمتها، بل وأثَّرت علينا أيضًا في مصر، بسبب انفجار بركان أيسلندا.

وهو ما ذكَّرني بطبيعة الحال بقوة الطبيعة، وتأثيرها على القوة البشرية ومدى التقدم الذي أحرزه الإنسان والذي على الرغم منه لا يستطيع حتى الإفلات منها بتقدمه في عالم الطيران والملاحة، فقد حذَّر العلماء من أن الغبار الناتج عن السحابة الدخانية الكثيفة يؤثِّر سلبًا على الملاحة ويشوش على الرادارات، وكذلك على المحركات نفسها. وقتها كما تذكرون أصيبت حركة وحرية التنقل بشلل حقيقي وقسري قاهر. وهذا ما يجعلنا نركز مع الكاتبة بسعة أفق ومرونة في ما يخص العلاقة بين الرجل والمرأة بوصفها انعكاسًا كما ترى الكاتبة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة، فهذه معركة أزلية أبدية. وهذا ما يجعلنا نتطرق إلى التطبيقات الفعلية لهذا الكتاب، التي لا بد أن تكون مفيدة لكثير من الباحثين والكتَّاب، بل والمبدعين أيضًا. خاصة أنها تقدم وتروِّج لنظريات كثيرة في مجال النقد الأدبي، ومنها طبيعة نشأة ديانات الكلمة، وعلى رأسها اليهودية، مقابل ديانات الصورة التي اعتمدت على الوثن والخيال.

والكاتبة هنا، متأثرة لا شك بما شرحه نيتشه في تناوله لمسألة اليهود تناولًا فلسفيًا. فقد رأى نيتشه أن اليهود في صراعهم مع المحيط الثقافي والسياسي والاجتماعي في العصر الروماني، لم يأتوا بقضهم وقضيضهم، ولكن بضعفهم ورثِّهم: لم يقولوا: إننا الأقوياء، بل قالوا: إننا الضعفاء الواضحون، المساكين. ونريد أن نسيِّد هذه القيم. فيقول نيتشه في معرض حديثه عن أصل الأخلاق، «تضرب الأخلاق الحديثة بجذورها في عصور ما قبل المسيحية، كمحصِّلة لوجود رغبة لدى طبقة أرستقراطية في المحافظة على نظام جعل منها المصدر السائد للقيم. وكان لوجهة نظر هذه الطبقة في الأخلاق أن تحط من مكانة الطبقات الأقل في المجتمع. إلا أن الطبقات الأدنى لم تقبل وضعها كطبقات خاضعة. ومن خلال التمرد ضد السادة تولَّدت الأخلاق المسيحية الحديثة. وقد بدأ التمرد بالفعل في اليونان إبَّان القرن الخامس قبل الميلاد. إلا أن الجولة الرئيسية من هذا التمرد ضمَّت مقاومة اليهود القدامى، والمقاومة اليهودية للسيطرة الرومانية[1]. هنا كان مقدَّرًا لليهود الطبقة الأضعف الخاضعة أن تُعيد تراتبية القيم في المجتمع؛ جاعلة من قيمها القيم الفائقة على القيم الرومانية. وفي سبيل ذلك سعى اليهود إلى خلق ثورة في الثقافة من شأنها أن تسيّدهم، وتسيّد ما سينشأ لاحقًا عن جهودهم: أي المسيحية.

ويقتضي بنا الأمر هنا أن نقدِّم وصفًا موجزًا لهذا التمرد. فقد كان المجتمع برمته قائمًا بواسطة قدرة الأرستقراطية الرومانية على إظهار شخصيته، وقيمه. وكان لوضعاء القوم أن

(1) For a good account of Nietzsche's history of slave morality, see Bruce Detwiler, Nietzsche and the Politics of Aristocratic Radicalism, PP. 119-25.

يُستخدموا كوسائل لخدمة الغايات الأكبر التي يحدِّدها علية القوم بصفتها حقًّا للمجتمع، ولهم أنفسهم في المقام الأهم. كان هذا هو الوضع الأساسي الذي شبَّ عنه نوع خاص من الثورة قام بها اليهود. وذكر نيتشه أن اليهود في ما قبل الثورة أو التمرد كانوا بلا أي قوة أمام عِليَة القوم الذين أجبروا على خدمتهم. فلم تكن لليهود قدرة على مقاومة الأشراف nobility جسديًا، وذلك ببساطة لأن السادة كانوا لديهم قوة هائلة. بيد أن اليهود أبوا أن يتقبّلوا طريقة للحياة تبقيهم في هذا الخضوع. نتيجة لهذا صار حنقهم بالغًا، متحولًا إلى كره[1]. يقول نيتشه: «إن كره اليهود يتنامى إلى حدود جبارة غير محدودة إلى أقصى أنواع الكره روحانية وسُميّة»[2]. وقد كان لهذا الكره اليهودي أن يُشعل الدافع إلى المقاومة. في هذا الصدد يذكر نيتشه أنه لا يمكن لأخلاق العبيد أن توجد دون عالم خارجي معادٍ، أي أن الأمر يتطلّب من الناحية السيكولوجية منبهات خارجية external stimuli كي تقوم هذه الأخلاق بعملها. ففعلها في الأصل ليس سوى رد فعل»[3].

في رواية نيتشه، كانت المقاومة اليهودية ذكية وناجحة. فهُم لعدم قدرتهم على الانتصار على النبلاء في الحروب، أوجدوا طريقة داهية لإسقاط الشرفاء. حيث تطلّعوا إلى إحلال قيم جديدة محل قيم السادة. على إثر ذلك قام اليهود بفعل «الانتقام الروحاني»[4] spiritual revenge، أعادوا من خلاله تحديد وتشكيل الثقافة، بحيث صار يُنظر إليهم وإلى جميع العاديين؛ في الثقافة الجديدة؛ بوصفهم حماة للقيم المقدسة protectors of sacred values. هنا قلب اليهود قيم الطبقة الأرستقراطية بقولهم إن كل شيء صالح، ونبيل، وجميل، ومصدر للسعادة، ليس منبثقًا عن الطبقة الأرستقراطية بل عن «حب الله». ونشأ عن هذا النوع من إعادة تقييم القيم نوع من التراتبية المقلوبة. ولسان الحال هنا أن من يحبون الله؛ أولئك الوضعاء؛ لهم أهمية تفوق الأرستقراط الذين أُدينوا ولُعنوا إلى أبد الآبدين لأنهم كافرون. لقد زعم اليهود إذن «**أن البؤساء وحدهم هم الصالحون. الفقراء خائرو القوى، الوضعاء، وحدهم هم الصالحون. المرضى المحرومون القبيحون وحدهم هم الصالحون، هم وحدهم من أنعم الرب عليهم، البركة لهم وحدهم.. أما أنتم أيها الأقوياء النبلاء**

(1) Friedrich Nietzsche, On the Genealogy of Morals, in The Classics of Moral and Political Theory, edited by Michael L. Morgan, (Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1992), PP. 1245, 1243.

(2) المرجع السابق،.ص .1243

(3) المرجع السابق،.ص .1245

(4) المرجع السابق ص ، .1243. Italics in text

الأضداد الأشرار المتوحشون الشهوانيون الطماعون الكافرون، للأبد ستخلدون في الشقاء، ملعونون أنتم وخطاة!»(1).

لقد كانت الكلمات، التي استخدمها اليهود في شن حملتهم، رائعة في علاقتها بما كان في ذهنهم من أهداف. كلمات لم تتغنَّ بالنصر في إحدى ساحات المعركة، حيث كان اليهود أقل عددًا وعتادًا، بل حثَّت الجماهير على الانتصار بأن يصبحوا الأفضل، روحانيًا، من الطبقة الأرستقراطية المكروهة. لقد قيل للقطيع: «لنصبح مختلفين عن الشر. أي لنكن الخير! والإنسان الخيِّر هو الذي لا يغضب، الذي لا يضر أحدًا، لا يعتدي على أحد، لا يثأر، هو من يترك الانتقام لله»(2). إلا أن هذه الرسالة هي بحق طريقة أخرى للقول: «نحن أناس ضعفاء، ضعفاء على أية حال. وسيكون من الخير **ألا نقدِم على شيءٍ لا نملك ما يكفي من القوة لإتمامه»**(3). ومثلما يقول «ديتويلر » Detwiler؛ يبيِّن هذا الموقف كيف أن «الموطوئين المقموعين ممن كانوا بلا أمل في إحراز تفوّق جسدي على الجنس الأنبل، قد أعلنوا تفوقهم الأخلاقي، وذهبوا في فتح العالم من خلال بشارتهم بالحلم والحب»(4).

بهذه الطريقة من التحليل النقدي القوي الجريء، وبطرق مماثلة لها وأخرى مختلفة عنها، تتناول الكاتبة **كاميلي پاليا** تأثير ومحاولات الديانات السماوية إلحاق الهزيمة بالديانات الأرضية الوثنية، التي شهدت البشرية في عهودها حرية ونضجًا إنسانيًا وتنوعًا ثريًّا يفوق بكثير ما نعيشه من انحدار على جميع المستويات؛ وضَعَنا على مشارف البربرية مرة أخرى إن لم نكن بالفعل قد انغمسنا فيها.

وحضور نيتشه الحائم في هذا الكتاب لا يأتي من خلال تأثر الكاتبة بأسلوبه وبرؤيته، مثل تأثرها برؤى وأسلوب فرويد وساد، لا بل أيضًا حضوره يأتي من خلال الحضور الطاغي لديونيسوس، وهو الحضور نفسه الذي يؤكد لنا ويطمئننا على استمرار جميع جماليات وإيجابيات الديانات الوثنية، حيث تغيب الأيدلوجية القاهرة القمعية لفكرة الواحدية والعلاقة الرتيبة بين الكلمة والعقل، يقول نيتشه، «أنا مثلًا لست فزّاعة على الإطلاق، ولا أنا غول أخلاقي- بل إنني من طبيعة نقيضة لذلك الصنف من البشر الذين ظل الناس حتى الآن يقدِّسونهم كأمثلة للفضيلة. بل لأقولها بيني وبينكم إن ذلك بالذات هو ما يبدو لي أحد عناصر

---

(1) المرجع السابق ص ، 1243.

(2) المرجع السابق ص ، 1250.

(3) المرجع السابق ص ، 1250. Italics in text.

(4) Bruce Detwiler, Nietzsche and the Politics of Aristocratic Radicalism, P. 122.

اعتزازي بنفسي، فأنا تلميذ لديونيسوس، وإني لأفضِّل أن أكون مهرِّجًا على أن أكون قدِّيسًا»[1].

ولكن المحيِّر في الوقت نفسه، هو عدم جرأة الكاتبة على الاقتراب من هذا الفيلسوف الجبَّار صاحب الأمل في بشرية جديدة، تقوم على القوة والصراحة والثراء الإنساني في علاقته بالطبيعة، خصوصًا في علاقته بالمرأة. ذلك الفيلسوف الذي قال في كتابه **هكذا تكلم زرادشت**: «لقد حدَّثنا زرادشت مرارًا نحن النساء ولكنه لم يتكلَّم عنَّا مرة واحدة! قلت لهم: يجب ألا يتكلَّم الرجل أمامي عن النساء إلا للرجال فقط، فقالت: لك أن تتكلَّم أمامي عن النساء لأنني بلغت من العمر أرذله (...)، قبلت الرجاء... فقلت لها: **كل ما في المرأة لغز**، وليس لهذا اللغز إلا مفتاح واحد، وهو كلمة «**الحَبَل**»... إن الرجل الحقيقي يطلب أمرين: المخاطرة واللعب، وذلك يدعوه إلى طلب المرأة فهي أخطر الألعاب... عندئذ قالت العجوز (...) والآن اصغِ لي... فإني سأعلن لك حقيقة صغيرة... إذا ما ذهبت إلى النساء، فلا تنسَ السوط».

التأكيد هنا بعيدًا عن السوط وعمَّا توحي به الكلمة من استفزاز للنساء على أن الأهم بالنسبة لنا ما يؤكد عليه كلام نيتشه المجلي، من غموض المرأة، وهو ما تصر عليه الكاتبة هنا وتثبته بقضها وقضيضها، فهي تقول مثلًا: «إن الأنثى ببساطة، لا تتزيّن من أجل زيادة قيمة ما تملكه، كما قد ترى المدرسة الماركسية، بل تفعل الأنثى ذلك تأكيدًا منها على كونها مرغوبة. لقد حوَّلَنَا الشعور أو الوعي consciousness جميعًا إلى جبناء. فالحيوانات لا تشعر بخوف جنسي، لأنها ليست كائنات عقلانية. وهي تعمل تحت اضطرار بيولوجي صافٍ. فالعقل الذي مكَّن الإنسانية من التغير والازدهار كجنس من الأجناس، تسبَّب أيضًا في تعقيد بلا نهاية لوظيفتنا ككائنات طبيعية أو فيزيقية».

كما أن هذا الكتاب يعتمد في المقام الأول على الصورة، وعلى كل ما دار من ثقافات وعقائد بصدد الصورة ومنها وإليها. والكاتبة تستخدم أسلوبًا مختزلًا وموجزًا ومكثَّفًا بدرجة كبيرة، متصورة أن القارئ قد قرأ كل الروايات والمراجع التي تحيل إليها دائمًا فجأة وفي سياقات خاصة دقيقة. ولهذا أردتُ أن أنقل القارئ العربي إلى الاستماع وأذكِّره مرة أخرى بأن يعود بوجدانه إلى الصورة عبر الاستمتاع، عبر الكلمة، كيف نقلب الثيمة التي أرادتها الكاتبة إلى ثقافتنا كي نستمتع بالكتاب: القراءة فالصورة، فالاندماج مع ما تريد الكاتبة توصيله إلى القارئ المتخصص في ثقافتها، وإلى أوسع مدى من القراء بالنسبة لنا في لغة الضاد.

اسمعوها مثلًا حين تقول: «إن القوة المطلقة بوابة إلى الحلم. فقد صنع الأباطرة الرومان

(1) فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل.

مسرحًا حيًا من عالمهم المضطرب. لم تكن هناك فجوة بين الأمنية وتحقيقها؛ فقد قفزت الفنتازيا إلى الرؤية الجاهزة. الحفل التنكري الروماني الإمبراطوري: لعبة تخمين الكلمات والاستجوابات والتهكم. لقد جعل الأباطرة الأقنعة الجنسية وسطًا فنيًا لَدِنًا مثل الصلصال. أشعل نيرون النيران في المسيحيين وهم أحياء على وليمة ليلية لاهيًا لهوًا واقعيًا. إن النسخ الرومانية من التماثيل الإغريقية تعد صماء خرقاء فظّة. كذلك كان الأمر مع ما قامت به روما من تحرير جنسي للدراما الإغريقية. فالأباطرة الذين عملوا على الإثارة، أو التعذيب، أو الهيجان، أزالوا الشعر والفلسفة من المسرح. كان هناك رجال أحرارًا أمرضتهم الحرية. فالتحرر الجنسي، سرابنا الخادع، ينتهي إلى ارتخاء وخمول. لقد كان يوم الإمبراطور خنوثة تدور في عمل دائب. ولكن هل كان الإمبراطور أسعد حالًا من أسلافه الجمهوريين بأدوارهم الجنسية المتصلبة؟ إن الكبت يولِّد المعنى، ويحدِّد الغرض».

وهذا سجال آخر يدور على المحاور نفسها من الطبيعة والعقل والجنس، والذي يذكِّرنا أيضًا بما قاله نيتشه في كتابه «مولد التراجيديا»، في إشارته إلى المخاطر التي يسمِّيها «الثقافة السكندرية» 'Alexandrian culture' بفكرتها المثالية عن الرجل النظري المجهَّز بأعظم قوة للمعرفة والعمل في خدمة العلم، والذي يتمثَّل النموذج الأصلي منه في المعلم سقراط. وبملاحظة نيتشه عن عجز قدرة معظم الرجال على العيش في شك، ادعى أن «الرجل الحديث يبدأ في تأليه حدود هذا الحب السقراطي للمعرفة، ويسعى إلى شاطئ في الضياع الشاسع لمحيط المعرفة. وبالضرورة، فإن التناقضات المتضمَّنة في مجتمع ما يقوم على هذا السعي إلى المعرفة ستفضي به إلى تدمير مروِّع. والتدفق الأساسي للبنية السياسية للقرن التاسع عشر، وفق نيتشه، هي أن هذه الثقافة السكندرية، لكي تكون قادرة على الوجود، تتطلَّب دائمًا طبقة عبيد، ولكن برؤيتها المتفائلة للحياة، تنكر ضرورة مثل هذه الطبقة.[1]

الصعوبة إذن في هذا الكتاب، لا تقتصر على أسلوب الكاتبة المقتضب المختزل اختزالًا شديدًا، وكأننا في حلقة دراسية نختبر فيها سعة اطلاعنا، ودرجة تحصيلنا للمراجع والروايات

(1) انظر مقال: الانزلاق على محيط الضياع، Drifting on the Waste Occean للأستاذ «جورج لاندو» George P. Landow، أستاذ اللغة الإنجليزية وتاريخ الفن في جامعة بارون. نسخة إلكترونية، عبر هذه الوصلة: http://www.victorianweb.org/victorian/art/crisis/crisis2e.html.
كما يمكن الرجوع إلى الطبعة العربية من كتاب مولد التراجيديا لفريدريك نيتشه، ترجمة وتحقيق: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2008. [المترجم].

والقصائد التي تذكر منها على نحو مفاجئ مقاطع وشخصيات، فرضت علينا في الترجمة الرجوع إلى النصوص الأصلية لأكثر ما يزيد على ثلاثمائة كتاب دون أي مبالغة، وهو عدد ما زال في تصاعد، بسبب ما تركته الكاتبة من فضول ورغبة في التحقُّق من هذه الأطروحات الجريئة بصدد شخصيات بعينها، مثل إميلي ديكنسون التي شعرنا في تناول الكاتبة لأعمالها، بنوع من التكلف والضغط علينا نحن القراء، واستمالتنا لاستنباط أشياء ربما تكون الكاتبة قد أساءت قراءتها، وهذا وارد دون أي شك.

هذا إذن هو المراد من هذا الكتاب، التعامل مع الكاتبة وما طرحته بالعين والخيال، ثم بالاستمتاع، وبعدها والأهم بالتفنيد والنقد والتحليل. فهذه هي الوظيفة الأولى لكتاب من هذا النوع. ولن أرضى بأقل منها بعد هذا الجهد الشاق في نقل هذه الشيطنة البحثية التي لا تخلو من إبداع إلى اللغة العربية. فأتمنى أن يثير الكتاب جدلًا وأيضًا ردودًا على هذه الكاتبة التي لها كل الاحترام على هذا الجهد البحثي الشاق الذكي المبدع. فنرجو أن نسمع من أصحاب القلم، وخصوصًا في عالم النقد الأدبي، في ثقافتنا العربية، ما يعد مداخلة ولو على أمور بعينها في ما تطرحه الكاتبة.

«لكن أعضاء المرأة التناسلية لا تكون ظاهرة عندما تقف أو تمشي. وهي لإظهار واستعراض نفسها، عليها أن تضطجع على ظهرها، أو أن تقرفص! بمعنى آخر، يجب أن تتخذ وضعًا؛ إما الخضوع أو السيطرة. كما هو الحال في التماثيل البدائية الصغيرة، أو في الأداء العقائدي. فالرجل إما طبيب نساء، أو مخنوق مضطجع. وجسد الأنثى لا يمكن أبدًا أن يكون مرئيًا بالكامل؛ سوف يكون دائمًا هناك مكان مظلم سريّ..».

مشهد من مشاهد الكتاب المثيرة للجدل والتي تتطلب تأملًا وترويًا.

ربيع وهبه

القاهرة، أكتوبر/ تشرين الأول 2010

توطئة

يسعى كتاب «أقنعة جنسية» إلى إظهار وحدة واستمرارية ثقافةٍ غربيةٍ، بثَّت في النفوس قليلًا من الإيمان، منذ الفترة السابقة على الحرب العالمية الأولى. والكتاب يُسلّم بالتقاليد الغربية الجوهريةِ الأساسية المجازة canonical، رافضًا الفكرة الحداثية القائلة بانهيار الثقافة إلى أجزاء متشظّية بلا معنى. وتراني هنا، أسعى إلى البرهنة على أن المسيحية- اليهودية لم تتمكن من إلحاق الهزيمة بالوثنية التي ما زالت تزدهر في الفن، والإيروتيكية، والتنجيم، وفي الثقافة الشعبية.

المجلد الأول من أقنعة جنسية، ينظر في العصور القديمة، وعصر النهضة، والرومانسية منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى عام 1900. وفيه أبيِّن أن مدرسة الرومانسية Romanticism تتحول وفي الغالب على نحو سريع إلى مدرسة الانحطاط Decadence. وهو ما نجده حادثًا على مستوى كبار مؤلفي القرن التاسع عشر، بمن فيهم «إميلي ديكنسون». أما المجلد الثاني؛ فسوف يستعرض كيف أن السينما، والتليفزيون، والرياضة، وموسيقى الروك، تجسِّد جميع ثيمات العهد القديم الكلاسيكي الوثنية. وقد اتبعت في مجمل الكتاب مقاربة تجمع بين عدد من فروع المعرفة، هي: الأدب، وتاريخ الفن، وعلم النفس، والدين.[1]

(1) أثناء وضع هذا الكتاب، وحتى صياغة العنوان والمقدمة، كانت الكاتبة تنوي إصدار مجلد ثان تحت العنوان نفسه، يتضمن تشريح وتحليل الحياة اليومية وعناصرها في الثقافة الأمريكية، ولكنها وبعد مرور سنوات طويلة على صدور هذا الكتاب، وعدم الإفصاح عن أي مشروع لكتابة المجلد الثاني؛ أعلنت أنها صرفت النظر عن كتابته، وانخرطت بالطبع قبل هذا الإعلان وبعده في وضع كتب أخرى ومقالات وإسهامات فكرية وصحفية في أهم الدوريات الأمريكية. فقد صدر لها مثلا كتاب الجنس، والفن، والثقافة الأمريكية Sex, Art, and American Culture الصادر عام 1992، والذي تناولت فيه شخصيات مثل الفنانة مادونا «مستقبل النسوية»، وإليزابيث تايلور، ومابيلثورب Robert Map-plethorpe، وأنيتا هيل Anita Hill. الجزء المثير للجدل حول مادونا، والذي كان قد نشر أصلًا في نيويورك تايمز عام 1990، كان المقالة الأولى من بين عدة مقالات، ومراجعات وتعليقات أخرى حولها. =

ما الفن؟ كيف ولماذا يبدع الفنان؟ هنا أقول إن انعدام الأخلاق، والعدوانية، والسادية، والتلصصية، والإباحية؛ الواردة كلها في الفنون العظيمة؛ تعرَّضت للإهمال أو الطمس من جانب معظم النقاد الأكاديميين. ومن ثم فإنني أسعى إلى ملء الفجوة القائمة بين الفنان وعمله الفني، وذلك باستعارات مأخوذة من مدرسة كامبريدج في الأنثروبولوجيا. وطموحي الأكبر في هذا الصدد، هو الدمج بين «فريزر» Frazer و«فرويد» Freud.

ما الجنس؟ وما الطبيعة؟ إنهما في رأيي قوتان وثنيتان وحشيتان. وتشديدي على الجوانب الحقيقية في الأنماط الجنسية، وعلى الأساس البيولوجي للفروق الجنسية، لا بد من أن يسبب نوعًا من الجدل والخلاف. فأنا أعاود التأكيد على، والاحتفاء بـالسر والمجد القديم للمرأة. حيث أرى «الأم» قوة طاغية تحكم على الرجال بقلق جنسي يظل يساورهم طوال حياتهم، ولا يهربون منه إلا من خلال العقلانية والإنجاز البدني.

كما أنني في هذا الكتاب أستعرض إلى أي مدى حكمت «الشخصية» الحياةَ والفنَ والفكرَ في الغرب، الشخصية التي يقتفي الكتاب أثرها من خلال أنماط أو أوجه (أقنعة) متكرِّرة. وقد استلهمتُ عنوان هذا الكتاب من رائعة إنجمار بيرجمان Ingmar Bergman القاسية الحالمة: «القناع» Persona عام 1966.[1] أما منهجي في هذا، فهو نوع من المذهب الحسي[2] sensationalism: حيث أحاول أن أُطَّعم الفكر بالانفعال الوجداني، وأن أستدر وجدان القارئ إلى أرحب مدى. وبغيتي استعراض المعنى الناشئ عن مفردات الحياة اليومية البسيطة: القطط، ومحلات البقالة، والجسور، ولقاءات المصادفة. ومن ثم تحرير كلٍّ من النقد والتفسير من سَجْنِهما في حجرات الدراسة والمكتبة.

= أما إليزابيث تايلور: ملكة هوليوود الوثنية، فقد أطلقت عليها باليا الملكة الوحيدة الباقية لهوليوود، وأهدت إليها كتابتها، ذاكرة أنها في مرحلة من المراحل جمعت خمسمائة وتسعًا وتسعين صورة لتايلور. أما مقالتها الانحطاط الجميل لـ روبرت مابلثورب، فقد دافعت فيها عن أهمية مايلثورب الثقافية وموهبته، بينما انتقدت النشطاء والليبراليين لأنهم أبرزوا الجوانب المزعجة في أعماله. [المترجم].

(1) فيلم «برسونا» أو القناع للمخرج العالمي السويدي «إنجمار بيرجمان»، من أروع ما أنتجت السينما العالمية. نرى فيه كيف تتوقف ممثلة وهي على خشبة المسرح فجأة عن الأداء تماما، ثم تتوقف عن الحركة وعن مواصلة حياتها، وعن الحديث مع الآخرين وترفض كل المحاولات التي تبذل لإعادتها مجددا إلى الحياة «العادية». وتكتفي بالتأمل واجترار الماضي. إنها تتساءل في دخيلة نفسها، عن مغزى هذه الحياة، ألا تتوقف الحياة بأسرها في لحظة ما، وما الذي نفعله بأنفسنا. ما كل هذه الأدوار التي تلعبها: الممثلة، الابنة، الأم، الزوجة، المرأة.. إلخ؟ ماذا لو قرر الإنسان أن يتخلص من ذلك «القناع»، أو تلك الأقنعة التي يغيرها بين لحظة وأخرى. [المترجم].

(2) مذهب فلسفي يقول إن جميع الأفكار مستمدة من الإحساس وحده. [المترجم].

امتنان وتقدير

كان «هارولد بلوم» Harold Bloom مصدرًا هائلًا للتشجيع والمساعدة العملية، طوال هذا المشروع. وإني لَممتنة جدًا لحفاوته الدافئة بأفكاري.

أثّر «مليتون كيسلر» Milton Kessler تأثيرًا كبيرًا في طريقة قراءتي وتدريسي للأدب. كما أعبّر عن امتناني الشديد للدعم المبكر لعملي هذا من جانب «جيوفري هارتمان» Geoffrey Hartman، و«ريتشارد إلمان» Ritchard Ellmann، و«باربارا هيرنشتاين» Barbara Herrnstein، و«ريتشارد تريستمان»، و«آلفين فاينمان» Alvin Feinmann.

أولاني أبواي باسكال وليديا پاليا Pasqual and Lydia Paglia وأختي لينورا Lenora دعمًا روحيًا وماديًا لا يكل، لكل محاولاتي. وأشكر أسرتي الممتدة «ألبرت وأنجلينا ماسترويياكومو» Albert and Mastrogiacomo، و«برونو وجين كولابييترو» Bruno and Jane Colapietro، والأخت «ريتا ماسترويياكومو» Sister Rita Mastrogiacomo، و«واندا هوداك» Wanda Hudak، و«ريكو وجيني ديبيرتو» Rico and Jennie DiPietro، و«نوما بومبيليوس» Numa Pompilius.

الأصدقاء الذين منحوني وقتهم وجهدهم بصورة بطولية؛ لتقديم المشورة على المسوّدة، هم: «روبرت كاسيريو» Robert L. Caserio، و«بروس بندرسون» Bruce Benderson، و«هايدي جون شميدت» Heidi Jon Schmidt، و«جيمس فيسيندن» James Fessenden، و«كِنت كريستنسن» Kent Christensen. والأصدقاء الذين غذّوني بكرمٍ عبر الرحلة الشاقة الطويلة، هم: «هيلين فيرمايشوك» Helen Vermeychuk، و«إليزابيث ديفيز» Elizabeth Davis، و«ستيفن فيلد» Stephen Feld، و«آن جاميسون» Ann Jamison، و«كريستن ليبنكوت» Kristen Lippincott، و«ليزا تشيدكل» Lisa Chedekel.

وأود أن أتقدم بالشكر أيضًا إلى «رونالد ماكدونالد» Ronald R. Macdonald، و«جون ديويت» John DeWitt، و«كارميليا ميتوش» Carmelia Metosh، و«كريستوفر جابسون» Kristoffer Jacobson، و«جورج فيرمايشوك» George Vermeychuk، و«راشل ويزنر» Rachel Wizner، و«مارجريت فيرجوسون» Margaret W. Ferguson، و«سكيلينجز» R. D. Skillings، و«جانيت ليبلانك» Jeannette LeBlanc، و«جين بلوك» Jeanne Bloom، و«ستيفن جارات» Stephen Jarratt، و«ليندا فيريس» Linda Ferris، و«روبرت جولدشتاين» Robert A. Goldstein، و«كارول ليهير» Carole C. Leher، و«كامي سانيز» Cammy Sanes، و«فرانسيس فانيلي» Frances Fanelli، و«ساره فاوت» Sarah S. Fought.

وامتناني إلى «إلين جراهام» Ellen Graham، المحررة الراعية، و«جوديث كالفرت» Judith Calvert، محررة المخطوطة، على إسهاماتهما النابعة من خبرتهما، في كتابي. وقد تلقيتُ الدعم المالي من Fels Facilities Fund of Bennington College، وthe Faculty Research Project Grants of Philadelphia College of the Performing Arts، وthe President's Completion Grnats of the University of the Arts. ويجدر التنويه بأن الطبعات الأولى من الفصول: الأول، والسادس، والحادي والعشرين، قد نُشرت في كل من: Western Humanities Review، وEnglish Literary Renaissance، وRaritan.

الفصل الأول

الجنس والعنف، أو الطبيعة والفن

في البدء كانت الطبيعة.. الخلفية التي من خلالها وعلى أساسها تشكَّلت أفكارنا حول الإله. ولا تزال الطبيعة إلى الآن هي مشكلتنا الأخلاقية الكبرى. ومن ثَمَّ لا يمكن أن نأمل في فهم الجنس sex، والنوع الاجتماعي/ الجندر gender، قبل أن نحدِّد موقفنا من الطبيعة. ذلك، لأن الجنس موضوع تابع للطبيعة، فالجنس هو «الطبيعي» في الإنسان.

أما المجتمع فهو بناء مصطَنع؛ دفاع ضد قوة الطبيعة. ومن دون وجوده لكنا قد طُرِحنا عرض ذلك البحر اللجوج: الطبيعة. فالمجتمع نسق من الصيغ الموروثة التي تقلِّل من خضوعنا السلبي الذليل للطبيعة. وقد نبدِّل نحن هذه الصيغ بهوادة، أو فجأة. ولكن أى تغير يحدث في المجتمع ليس بمقدوره أن يغير من الطبيعة. فنحن بني البشر لسنا محظييّ الطبيعة. ما نحن سوى جنس من الأجناس الغفيرة التي تمارس الطبيعة قوتها عليها، دون تفضيل. فالطبيعة لها جدول أعمالها المتقن الذي لا يمكننا التكهُّن به إلا على نحوٍ مبهم.

لقد بدأت الحياة البشرية بفرار وخوف. وصعد الدين من طقوس الاستخارة، ومن رقيّاتِ تهدئةٍ لعناصر الطبيعة المُنزِلة للعقاب. وإلى يومنا هذا، يندر أن نجد مجتمعات تعيش في المناطق المصطلية بالحرارة، أو المكبَّلة بالجليد. والإنسان المتحضِّر لا يعترف بينه وبين نفسه بخضوعه للطبيعة، حيث روعة الثقافة وعزاء الدين، يستغرقان جل انتباهه ويظفران بإيمانه. ولكن ما إن تخفق الطبيعة خفقة، إلا ويؤول كل هذا إلى دمار: حريق، طوفان، برق، إعصار، زوابع، براكين، زلازل. في أى مكان وزمان. تحل الكارثة بالصالح والطالح. إذ تتطلَّب الحياة المتحضِّرة حالة من الوهم. وتعد فكرة النفع الأقصى للطبيعة والرب، أهم قوة باعثة للميكانيزمات التي تُبقي الإنسان على قيد الحياة. ومن دونها سوف ترتد الثقافة الإنسانية إلى فرار وقنوط.

أما النشاط الجنسى والإيروتيكية/ الشبق eroticism، فيمثلان التقاطع المعقد بين الطبيعة والثقافة. والنسويات Feminsts من جانبهن يبالغن- بفُحش- في تبسيط مشكلة الجنس؛ عندما يقلِّصنها إلى حدود كونها مسألة ميثاق اجتماعي يتعلَّق بإعادة تكييف المجتمع، وإلغاء التفرقة الجنسية، وتنقية الأدوار الجنسية. ثم... تسود السعادة والانسجام! وهن في هذا وارثات لـ «روسُّو»، مثلهن في ذلك مثل جميع الحركات التحررية خلال القرنين الماضيين. فـ العقد الاجتماعى (1762) يبدأ هكذا: «وُلد الإنسان حرًا، وفى كل مكان تجده مكبَّلًا بالقيود». فبتحريضه الطبيعة الرومانتيكية الخيِّرة ضد المجتمع الفاسد؛ أنتج روسو الخِصلة التقدمية في ثقافة القرن التاسع عشر. تلك الخصلة التي من أجلها كان الإصلاح الاجتماعى هو الوسيلة لتحقيق الفردوس على الأرض. وقد تفجَّرت فقّاعات هذا الأمل بفضل كوارث الحربين العالميتين. لكن الروسُّوية وُلدت من جديد في جيل ما بعد الحرب، في ستينات القرن العشرين، ذلك الجيل الذى نشأت منه النسوية المعاصرة.

إن روسو يرفض الخطيئة الأصلية؛ في رؤية المسيحية السوداوية للإنسان كمولود دنِس، لديه نزعة نحو الشر. وفكرة روسو التي اشتُقَّت من «لوك» Locke، تقول إن الخير الفطري لدى الإنسان أدى إلى نظرية «البيئة الاجتماعية» social environmentalism التي تُعد الآن بمثابة النظام الأخلاقي المهيمن على الخدمات الإنسانية الأمريكية، وقوانين العقوبات، والعلاجات السلوكية. وتفترض هذه النظرية أن العدوانية، والعنف، والجريمة إنما تأتي من الحرمان الاجتماعي: حي فقير، ومنزل سيئ. والنسوية في رؤيتها للاغتصاب تلقي باللوم على فن الإباحية pornography، وتفسِّر- بدائرية مختالة من الاستدلال- اندلاعات السادية على أنها رد فعل عنيف ومتطرِّف للإباحية. بينما كان الاغتصاب والسادية واضحيْن على مر التاريخ، بل- وفي لحظة ما- في كل الثقافات.

ويأخذ هذا الكتاب بوجهة نظر «ساد»[1] Sade، الكاتب الكبير، أقل من قُرئ له في

(1) دوناتيان ألفونس فرانسوا دى ساد. معروف بـ ماركيز دى ساد (بالفرنسية: Donatien Alphonse François, marquis de Sade). (2 يونيو 1740 - 2 ديسمبر 1814). كان أرستقراطيا ثوريا فرنسيا، وروائيا. كانت رواياته فلسفية وسادية، متحررة من جميع قوانين النحو الأخلاقي، تستكشف مواضيع وتخيلات بشرية دفينة مثيرة للجدل، وأحيانا للاستهجان، في أعماق النفس البشرية من قبيل البهيمية، والاغتصاب...إلخ. كان من دعاة أن يكون المبدأ الأساسي هو السعي إلى المتعة الشخصية المطلقة، من دون أي قيود تذكر، سواء أخلاقية أو دينية أو قانونية. احتجز ساد في عدة سجون في فترات متقطعة لنحو 32 عاما من حياته (بينها 10 سنوات في الباستيل)، كما تم احتجازه في مصحة للأمراض العقلية. معظم كتاباته تمت في أثناء سجنه. مصطلح السادية تم اشتقاقه من اسمه؛ ليصبح مرادفا في اللغة للعنف والألم والدموية. [المترجم].

الأدب الغربي. فأعمال «ساد» تُعدُّ نقدًا هجائيًا شاملًا لروسُّو. كتبها في العقد التالي للتجربة الروسوية الأولى الفاشلة، وهي الثورة الفرنسية التي لم تنتهِ في الفردوس السياسي، بل في جحيم عهد الترويع Reign of Terror. يسير «ساد» على هَدي «هوبز» دون «لوك». ونظرًا إلى أن العدوانية تأتي من الطبيعة، فقد أطلق عليها نيتشه- بدوره- «إرادة القوة». وبالنسبة إلى «ساد»، فإن العودة إلى الطبيعة (تلك الحتمية الرومانتيكية التي لا تزال تتفشَّى في ثقافتنا، بداية من الاستشارات الجنسية، وحتى إعلانات القمح والحبوب)؛ سيكون من شأنه أن يطلق العنان للعنف والشهوة. وإني لأتفق معه في هذا. فالمجرم هنا ليس المجتمع، بل القوة التي تتحكَّم في الجريمة. فعندما تضعف الكوابح الاجتماعية تتفجَّر وحشية الإنسان الفطرية فيه. فالمغتصِب ليس نتاجًا للتأثيرات الاجتماعية، بل نتاج فشل التشريط الاجتماعىsocial conditioning. والنسويات في سعيهن إلى إبعاد علاقات القوة عن الجنس، إنما وضعن أنفسهن ضد الطبيعة. فالجنس قوة، والهوية أيضًا قوة. ولا توجد في الثقافة الغربية علاقات غير استغلالية. فالكل قَتَلَ ليعيش. وقانون الطبيعة العام المتجسِّد في «الخلق من الدمار»، إنما يعمل في العقل كما يعمل في المادة. وكما يؤكد فرويد، وريث نيتشه: إن الهوية صراع. فكل جيل يقود محراثه فوق عظام الموتى.

إن الليبرالية الحديثة تعاني من تناقضات ليست محسومة، فهي مثلًا تبجِّل الفردية والحرية، وفى مذهبها الراديكالي تشجب الأنظمة الاجتماعية كأنظمة قامعة. ومن ناحية أخرى، نجدها تنتظر من الحكومة أن تمنح ماديًا- وللجميع- عملًا بارعًا، لا يمكن إدارته إلا بتوسيع للسلطة وبيروقراطية متضخِّمة. بمعنى آخر، تعرِّف الليبراليةُ الحكومةَ كأبٍ طاغية، ولكنها في الوقت نفسه تطالبه بأن يسلك سلوك أُم حاضنة. وقد ورثت النسوية كل هذه التناقضات؛ فهي ترى كلَّ هرمية قامعةٍ خيالًا اجتماعيًّا، وترى كلَّ ما هو سلبي حول المرأة ذَكرًا قابعًا صُمِّم خصيصًا ليُلزِمَها مكانها. لقد تجاوزت النسوية مهمتها الصحيحة في السعي إلى مساواة النساء سياسيًا، وانتهت إلى رفض الحدث العرضي، أي محدودية القدرة البشرية أمام الطبيعة أو القدر.

إن الحرية الجنسية.. والتحرُّر الجنسي هما مجرَّد ضلالات حديثة. فما نحن إلا حيوانات في تراتبية هرمية. بمجرد زوال رتبة، تأتي أخرى لتحل محلها، وربما تكون أقل قبولًا من الأولى. وهناك تراتبيات هرمية في الطبيعة وتراتبيات بديلة في المجتمع. في الطبيعة، نجد القوة الوحشية هي القانون السائد: البقاء للأصلح. وفي المجتمع توجد أشكال لحماية الضعفاء. فالمجتمع هو المانع الرخو ضد الطبيعة. وعندما تنخفض مكانة الدولة والدين، يكون الرجال أحرارًا، بل إنهم يجدون الحرية لا تطاق، ويسعون إلى استحداث طرق لاستعباد أنفسهم، عبر

تناول العقاقير، أو بالاكتئاب. ونظريتي هنا، أنه وقتما عُثر على الحرية أو تحقَّقت، فستجد السادومازوخية[1] sadomasochism رواجًا وتقترب من مقدمة المشهد. الرومانسية دائمًا ما تتحوَّل إلى انحطاط. والطبيعة سيد عصي، فهي المطرقة والسندان لسحق الفردية. وقَدَرُ الحرية المكتملة أن تفنى بمكونات وعناصر الطبيعة: التراب، والهواء، والماء، والنار.

إن الجنس قوة أكثر غموضًا مما أقرَّته النسوية بكثير. فمعالجو الجنس السلوكيون، يعتقدون في إمكانية وجود جنس لا يعقبه شعور بالذنب. جنس لا ينطوي على خطأ. غير أن الجنس ظل دائمًا حبيس المحرَّم، بغض النظر عن نوع الثقافة. فالجنس هو نقطة الاتصال بين الإنسان والطبيعة، حيث تسقط الأخلاقية والنيَّات الحسنة إلى مستوى الحوائج البدائية الملحة. وإني لأدعوه، أي الجنس، بالتقاطع: الطرق المتقاطعة لـ «هيكاتي» Hecate؛ حيث كل الأشياء تعود في الليل. والإيروتيكية عالم مملوء بالأرواح. مكانٌ خارج المحرَّم، ملعون ومسحور.

وهذا الكتاب الذي بين أيديكم يبيِّن كم من الأمور التي تحدث في الثقافة ضد رغباتنا المُثلى. فالتكامل بين جسد الإنسان وذهنه، يمثِّل مشكلة عميقة، لن تجد طريقها إلى الحل من خلال الجنس الترفيهي، أو في توسيع الحقوق المدنية الممنوحة للمرأة. فالتجسد incarnation، تقييد الذهن بالمادة، هو ظلم فاحش للتخيل، يعادله فظاعةً الدور الاجتماعي/ الجندر الذي لم نختره نحن، بل فُرِضت علينا طبيعته. فما طبيعتنا الجسدية إلا عذاب: الجسد شجرة الطبيعة التي رآنا «بليك» Blake مصلوبين عليها[2].

إن الجنس ضرب من الشيطنة daemonic. ذلك المصطلح الحاضر في الدراسات الرومانتيكية خلال الخمس وعشرين سنة الماضية، والذي اشتُق من الكلمة اليونانية daimon وتعني: روح الآلهة الأقل منزلة من الآلهة الأوليمبيين. فـ«أوديب» Oedipus المنبوذ يتحوَّل إلى شيطان في مسرحية أوديب في كولونوس Oedipus at Colonus. وقد جاءت الكلمة لتعني «الظل الحارس للرجل». وحوَّلت المسيحية الكلمة من daemonic التي تعني الأرواح الخيرة أو الشريرة، إلى demonic أي الروح الشريرة أو الشيطانية. فالأرواح الإغريقية لم تكن شريرة، أو بالأحرى كانت خيِّرة وشريرة في الوقت نفسه، مثلها مثل الطبيعة التي عاشت

---

(1) السادية هي الحصول على اللذة من إيقاع الألم بالآخر، والمازوخية هي الحصول على اللذة عبر تلقي الألم من الآخر، وهي سلوكيات جنسية تعتبر شكلًا من أشكال الاضطرابات الشخصية. السادية ترجع تسميتها إلى «الماركيز دي ساد» Marquis de Sad في ستينات القرن الثامن عشر، والمازوخية ترجع تسميتها إلى «ليبولد فون ساشر مازوخ» Leopld von Sacher Masoch في ستينات القرن التاسع عشر. [المترجم].

(2) انظر الفصل العاشر، الذي تحلل فيه الكاتبة علاقة الطبيعة بالجنس والنوع الاجتماعي من خلال رؤى بليك في قصائده ورسوماته. (م).

فيها. واللاشعور عند فرويد يمثل مملكة شيطانية. ففي النهار نكون كائنات اجتماعية، ولكننا في الليل ننزلق إلى عالم الأحلام، هناك حيث تتولّى الطبيعة مقاليد الأمور، وحيث لا يوجد قانون غير الجنس، والوحشية، وقلب الصور، أو التحوُّل. حتى النهار نفسه لا يسلَم من غزو الليل الشيطاني. إذ لحظة بلحظة، ترفرف حالة الليل في المخيلة، وكذلك في الإيروتيكية، مُفسدًا كفاحنا من أجل الفضيلة والنظام، مضفيًا هالة موحشة على الأشياء والأشخاص، وهو ما يتكشَّف لنا عبر أعين الفنان.

إن خاصية الجنس التي تغلب عليها حالة الشبح ghost-ridden، هي خاصية مذكورة ضمنًا في نظرية فرويد اللامعة «رومانسة الأسرة[1] family romance». فكل منا لديه كوكبة من سفاح القربى أو غشيان المحارم incestuous constellation؛ مجموعة من أقنعة جنسية نحملها معنا منذ طفولتنا إلى القبر، تحدِّد من نحب ومن نكره، وكيف. كل مواجهة مع صديق أو خصم، كل صدام مع سلطة أو خضوع لها، يحمل المسارات الخبيثة لرومانسة الأسرة. والحب مسرح مكتظ، حيث إننا، وكما يشير «هارولد بلوم» Harold Bloom: «لا يمكننا أبدًا عناق شخص واحد (عناقًا جنسيًا أو غير جنسي)، ولكننا نعانق كل خيال أسرته، أو أسرتها»[2]. وما زالت معرفتنا قريبة من الصفر حول سر الصبابة cathexis؛ استثمار الطاقة

---

(1) أولًا كلمة رومانسة تعني حكاية من نسج الخيال أو خرافية، ورومانسة الأسرة حالة من الفنتازيا الشعورية، تتعرض للكبت لاحقًا، وفيها يتخيل الطفل أن والديه ليسا هما والديه الحقيقيين، بل هما متبنيانه، أو أن ميلاده كان محصلة لخيانة أمومة. وفي العادة يكون الأبوان الخياليان من رباط نبيل، أو على الأقل من طبقة اجتماعية أرفع من طبقة الأبوين الحقيقيين. ورومانسة الأسرة عند فرويد (1909) تختلف عن النظريات الجنسية للأطفال، في كونها لا تتناول الأسئلة العامة حول أصول الحياة، ولكن تتناول بدلًا من ذلك السؤال «من أنا؟»- حيث لا تشير «أنا» هنا إلى فاعلية العقل (أو الأنا ego)، بل نتيجة الجهد لوضع الذات في تاريخ، ومن ثم تحاول تشكيل أساس لمعرفة ما. ولفنتازيا رومانسة الأسرة أهداف ومصادر عديدة ممكنة: الانتقام من الأبوين المحبطين؛ التنافس مع الأب في حالة الطفل الذكر، ومع الأم في حالة الأنثى؛ الانفصال عن الأبوين المثاليين بتحويلهما إلى أبوين خياليين؛ ومحو الإخوة والأخوات لأغراض تنافسية، أو متعلقة بغشيان المحارم. ورومانسة الأسرة مبنية على أساس معرفة الطفل الحدسية لعواطف أبويه، على الرغم من أن الأبوين قد يعتقدان أن هذه العواطف مخفية تمامًا (انظر: فرويد، الطوطم والمحرم [1913- 1912].) لمزيد من المعلومات، انظر: International Dictionary of Psychoanalysis، طبعة إلكترونية: عبر الرابط التالي: http://www.enotes.com/psychoanalysis-encyclopedia/family-romance. [المترجم].

(2) The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry (New York, 1973), 94.
الكتاب صدرت له ترجمة عربية للدكتور عابد إسماعيل عن دار الكنوز الأدبية بعنوان قلق التأثر: نظرية في الشعر، 1998. [المترجم]

الجنسية/ الليبيدو libido في أناس أو أشخاص معيَّنين. ذلك أن عنصر الإرادة الحرَّة يضعف أمام الجنس والعاطفة. كما يعرف الشعراء أن الوقوع في الحب أمر غير عقلاني.

والجنس مثله مثل الفن، حافل بالرموز. فرومانسة الأسرة تعني أن الجنس الناضج دائمًا ما يكون تمثيلًا representation، عملًا طقوسيًّا منبثقًا من مظاهر الواقع المتلاشية. ذلك أن وصول الإيروتيكية الإنسانية إلى حدِّ الكمال، ربما يكون ضربًا من المستحيل. وهناك في كل خيال أسري، في مكان ما تكمن العدوانية والعدائية، وأمنيات اللاشعور بقتل النفس. فالأطفال- مثلًا- هم مسوخ لأنانية egotism وإرادة جامحة، لأنهم نابعون مباشرة من الطبيعة، كتلميحات عدوانية بالفجور. ونحن أيضًا نحمل تلك الإرادة الشيطانية في داخلنا إلى الأبد. لكن معظمنا يخفونها بمفاهيم أخلاقية مكتَسبة، ولا يلتقون بها إلا في أحلامهم التي سرعان ما ينسونها فور استيقاظهم. وإذا كانت إرادة القوة فطرية، فإن السيناريوهات الجنسية للخيال الأسري متعلّمة. والبشر هم الكائنات الوحيدة التي يتشابك لديها الشعور مع الغريزة الحيوانية. ولا توجد في الثقافة الغربية، على الإطلاق، مواجهة جنسية جسدية خالصة خاليةً من القلق. فكل جاذبية، وكل لمسة من أي نوع، وكل لذة جِماع تتشكل بواسطة أخيلة، أو ظلال، أو أشباح نفسية.

والبحث عن الحرية من خلال الجنس، يعد أمرًا محكومًا عليه بالفشل. ففي الجنس، يكون الإكراه والضرورة المعمّرة أو الأبدية الأزلية ancient Necessity هما سيدي الموقف. فالأقنعة الجنسية لرومانسة الأسرة، تمحوها قوة المد العدوانية، تلك الحركة الارتكاسية باتجاه التحلل البدائي الذي يطابق فرنزي Ferenzci بينه وبين المحيط ocean. فلذة الجماع هيمنة واستسلام، أو اختراق. والطبيعة لا تحترم الهوية الإنسانية. وهذا هو السبب في أن كثيرًا من الرجال بعد ممارسة الجنس يبعدون أو يفرون، لأنهم شعروا بإفناء العنصر الشيطاني. والحب في الثقافة الغربية هو إحلال لأنواع الواقع الكونية. إنه آلية دفاعية تضفي العقلانية على القوى المنفلتة، غير القابلة للحكم. مثل الديانة المبكِّرة، عندما تكون وسيلة نستطيع من خلالها التحكم في خوفنا البدائي.

إن الجنس لا يمكن فهمه؛ لأن الطبيعة لا يمكن فهمها. والعلم منهج تحليل منطقي لعمليات الطبيعة. وقد قلَّل العلم من نِسب القلق الإنساني حول الأكوان، بإظهاره مادية قوى الطبيعة، وإمكانية التنبؤ بها على نحو تقريبي. فالعلم يسعى دائمًا إلى المواكبة، إلى اللحاق بالكُرة. وإذا كانت الطبيعة دائمًا تكسر قواعدها وقتما تريد، فالعلم لا يمكنه أن يمنع حدوث صاعقة برق واحدة. والعلم الغربي هو نتاج العقل الأپولّوني Apollonian mind: الذي ينصبّ جل

أمله في أنه- من خلال التسميات والتصنيفات، وبواسطة النور البارد للعقل- يمكن إبعاد الليل البائد archaic night، وإنزال الهزيمة به.

فالاسم والشخص يمثلان جزءًا من سعي الغرب إلى «الصيغة» أو الشكل form. حيث يصر الغرب على الهوية المتميِّزة للأشياء. فأن نسمِّي يعني أن نعرف؛ وأن نعرف يعني أن نتحكَّم. وسوف أبيِّن لاحقًا أن عظمة الغرب تنبثق عن هذا اليقين الضلالي. أما ثقافة الشرق الأقصى، فلم تكافح مطلقًا ضد الطبيعة بمثل هذه الطريقة. فالانصياع هو قاعدتها، وليست المواجهة. ويسعى التأمل البوذي إلى وحدة الواقع وانسجامه. لقد عاد فيزيائيو القرن العشرين دورة كاملة إلى الوراء، من حيث هيرقليطس Heracleitus الذي يسلّم بأن كل شيء في حركة. وبمعنى آخر ليس ثمّة شيء موجود سوى الطاقة. ولكن هذا الإدراك لم يتم استيعابه بصورة خيالية؛ لأنه يلغي الافتراضات الفكرية والأخلاقية للغرب.

فالغربيون يعرفُون عبر الرؤية. والعلاقات الإدراكية تكمن في قلب ثقافتنا، وهذه العلاقات هي التي أنتجت إسهاماتِنا العملاقةَ في الفن. نحن نمشي في الطبيعة، نرى، نحدِّد، نسمي، نتعرَّف recognize. هذا التعرُّف هو تعويذتنا our apotropaion، صرفُنا الخوف بعيدًا. التعرُّف معرفة طقوسية ritual cognition، تكرار- إكراه. نقول إن الطبيعة جميلة. ولكن هذا الحكم الجمالي الذي لا يتقاسمه الجميع، هو تشكيل آخر للدفاع لا يتناسب مطلقًا مع كلية الطبيعة الشاملة. الجميل في الطبيعة يقتصر على الجِلد الرقيق للكوكب الذي نتجمَّع عليه. وبمجرَّد أن تخربش هذا الجلد، ينطلق القبح الشيطاني للطبيعة.

وتركيزنا على الجميل يمثِّل استراتيجية أپوللونية. فالأوراق، والأزهار، والطيور، والوديان، تمثل نموذجًا متجمِّعًا يمكننا أن نضع من خلالها خريطة «المعروف». ويؤكد الغرب- في نظرته للطبيعة- على العالم «الأرضي السفلي» chthonian، قاصدًا جوف الأرض، الباطني، العالم السفلي، وليس سطحها. وهو المصطلح الذي تستخدمه «جين هاريسون» Jane Harrison مع الديانة الإغريقية ما قبل الأوليمبية. وأنا بدوري أتبنَّى المصطلح بديلًا عن الديانة الديونيسوسية Dionysian، التي أصابها كثيرًا من الابتذال مؤخرًا. فالديانة الديونيسوسية ليست نزهة. إنها الواقع الأرضي الذي يغزوه أپوللو، هي الطحن الغاشم للقوة تحت الأرضية، الامتصاص الطويل البطيء، ظلمة ووحل. إنها وحشية البيولوجيا والجيولوجيا التي ترُد الإنسانية إلى طبيعتها الحيوانية، النفايات والنزيف الدارويني Darwinian، القذارة والتفسُّخ اللذين يجب أن نمنعهما من دخول حيز الشعور؛ لاستعادة النزاهة الأپوللونية كأشخاص. وما العلوم وعلم الجمال الغربيين إلا محاولات لتصحيح هذا الرعب في صيغة مستساغة.

وشيطنة الطبيعة الأرضية السفلية هي السر القذر للغرب. فالإنسانيون المعاصرون جعلوا من «الحس التراجيدي للحياة» معيارًا للفهم الناضج. فقد عرفوا موت الإنسان، وسرعة زوال الوقت، بصفتها الموضوعات الأسمى للأدب. وهنا نرى المراوغة، بل والعاطفية. فالحس التراجيدي للحياة، يمثل استجابة جزئية للخبرة. إنه انعكاس لمقاومة الغرب للطبيعة وسوء استيعابه لها، مزجته أخطاء الليبرالية، التي اتبعت في فلسفتها- الرومانسية الطابع- «وردزورث» Wordsworth الروسوي Rousseeauist بدلًا من كولريدج Coleridge الشيطاني[1].

إن التراجيديا هي أكثر صنوف الأدب غربيةً. فهي لم تظهر في اليابان حتى أواخر القرن التاسع عشر. فالإرادة الغربية التي نصَّبت نفسها ضد الطبيعة، أسبغت الدراما على سقوطها الحتمي بوصفه سقوطًا إنسانيًا شاملًا، وهو ليس بذلك. فمن سخريات تاريخ الأدب ميلاد التراجيديا في عقيدة ديونيسوس cult of Dionysus. فتدمير البطل يذكرنا بنحر الحيوانات، بل وقبل ذلك، بنحر بشر حقيقيين في الطقوس البائدة. وليس من قبيل المصادفة أن التراجيديا- كما نعرفها- تعود في تاريخها من القرن الخامس الأپوللوني إلى عظمة أثينا، التي يتمثَّل عملها الأصلي في الأوريستيا Orestia[2] لـ إسخيلوس Aeschylus تلك الملحمة التراجيدية التي تمثل احتفاءً بهزيمة القوة الأرضية. فالدراما، طريقة ديونيسوسية وقد تحوَّلت ضد ديونيسوس وذلك بفتح الممر من العناصر الطقوسية إلى المحاكاة mimesis، أي من الفعل إلى التمثيل. و«الورع والخوف» عند أرسطو ما هما إلا وعد مكسور، نوع من التماسٍ لرؤيةٍ من دون رعب.

والحق أنه لا يوجد سوى عدد قليل من التراجيديات الإغريقية التي تتوافق مع التعليق الإنساني عليها. فالرواسب البربرية لهذه التراجيديات لن تذوب. حتى في القرن الخامس- كما سنرى- فإن الاستجابة التهكمية للمسرح ذات الطابع الأپوللوني؛ أتت في مسرحيات يوريبيديس Euripides المنحطة. والمشكلات التي تكتنف التقييم الدقيق للتراجيديا

---

(1) الشاعر الإنجليزي وردزورث: ولد عام 1770 وتخرج في جامعة كامبريدج. وبعد فترة قصيرة من التخرج نشر قصيدتين لم تلقيا قبولًا من الجمهور، وهما: Descriptive Sketches، وAn Evening Walk، ومع ذلك فقد ساعده أصدقاؤه للتفرغ للكتابة. وفي ذلك الوقت التقى بالشاعر صموئيل تيلور كوليردج، وجمعت بينهما صداقة حميمة، واشتركا في عمل مجلد يحوي الأشعار الرومانسية، سمياه Lyrical Ballads أو «القصائد الغنائية». حاولا فيه استخدام اللغة العادية في شكل شعري، وبعد مدة انتهت صداقتهما بسبب إدمان كوليردج المخدرات وتغير سلوكه. [المترجم].

(2) ثلاثية أوريستيا: تتكون من ثلاث مسرحيات (أجاممنون، حاملات القرابين، الصافحات)، وتتناول موضوع اللعنة المتوارثة في بيت أتريوس، انظر: «ثلاثية الأوريست» ترجمة د. لويس عوض. [المترجم].

الإغريقية، لا تقتصر على ضياع ثلاثة أرباع الجسم الأصلي للعمل الأدبي فحسب، بل أيضًا غياب أية مسرحية كاملة من مسرحيات الشره الجنسي الذكوري المصحوبة بالهزل والسخرية[1] satyr-play، ذلك النوع الأدبي المتمم للثلاثية الكلاسيكية، هزْل كوميدي فاحش obscene comic burlesque. ففي التراجيديا الإغريقية نجد الكلمة الأخيرة دائمًا للكوميديا. وقد أسقط النقد الحديث على الثقافة الوثنية حالة من الجدية الـڤكتورية Victorian، بل وأيضًا- ووفق إحساسي- جدية بروتستانتية عالية ما زالت تلم بتدريس العلوم الإنسانية. وتكمن المفارقة هنا في أن التسليم بمظاهر الواقع الأرضي السفلي الهمجي لا يؤدي إلى كآبة، بل إلى تندُّرٍ وفكاهة. ومن هنا يأتي الضحك الغريب عند «ساد» Sade؛ وفكاهته وسط أغرب ألوان البشاعة والوحشية. فالحياة ليست تراجيديا بل كوميديا. والكوميديا وليدة الصدام بين أپوللو وديونوسيوس. والطبيعة دائمًا تسحب البساط من تحت أفكارنا المختالة بنفسها.

ولعل ندرة البطلات التراجيديات عمومًا يرجع إلى كون التراجيديا نموذج ذكوري للصعود والسقوط، رسم تكون فيه الذروة أو النشوة climax الدراماتيكية والجنسية في محاكاة، أو تشابه ظلِّي. والنشوة أو الذروة اختراع غربي آخر. فالقصص الشرقية التقليدية صعلكية picaresque، سلاسل أفقية من الحوادث. ثمَّة تسلسل ضئيل أو شعور بالانتهاء. فالذروة الرأسية الحادة للسرد الغربي، كما هو الحال لاحقًا في موسيقى الأوركسترا، يجسِّدها أوديبوس ركس Odipus Rex عند سوفوكليس Sophocles الذي يسمِّي أرسطو لحظة الكثافة القصوى عنده نقطة التحول إلى النقيض، أو القلب[2] peripeteia. فالذروة الدراماتيكية الغربية هي نتاج لصراع الإرادة الذكورية. الانتقال من الفعل action إلى الهوية identity. فالفعل هو مسار الفرار من الطبيعة، ولكن جميع دوائر الفعل تعود إلى أصلها، أي القبر- الرحمي womb-tomb للطبيعة. فأوديب يحاول الهرب من أمه، بالجري مباشرة

(1) مسرحيات ساتير كانت شكلًا إغريقيًا قديمًا من الكوميديا التراجيدية، يشبه البرلاسك burlesque. وهي تتميز بالكورس من الساتيرن satyrs، وهم فرقة من أتباع الإله بان Pan، وديونيسوس وكانوا مشهورين بالسخرية والشره في شرب الخمر، والنشاط الجنسي الفاحش بما في ذلك الأعمدة القضيبية التي ترمز إلى القضيب المنتصب دائمًا والغلمة المفرطة. وقد كانت الدراما الساتيرية واحدة من الأنواع الثلاثة للدراما الأثينية، إلى جانب التراجيديا والكوميديا. [المترجم].

(2) يعرّفه أرسطو بأنه «تغير تتحول بمقتضاه الأفعال إلى نقيضها، خاضع دومًا إلى قاعدة الاحتمال أو الضرورة». ووفقًا لأرسطو، فإن القلب أو التحول إلى النقيض إلى جانب الاكتشاف، يكون أكثر تأثيرًا عندما يتعلق الأمر بالدراما، خصوصًا في التراجيديا. [المترجم].

إلى أحضانها. والسرد الروائي الغربي يمثل قصة غامضة غيبية، عملية من الملاحظة. ولكن نظرًا لأن ما تتم ملاحظته لا يمكن احتماله؛ فإن كل كشف إنما يقودنا إلى نوع آخر من الكبت.

والنساء الرئيسيات في التراجيديا- مثل «ميديا» Medea و«فايدرا» Phaedra عند «يوريبيدس» Eutipides، و«كليوباترا» و«ليدي ماكبث» عند شكسبير، و«فيدر» Phedre عند راسين- يصبن النوع الأدبي بالبلبلة والتشويه عن طريق علاقتهن بالفعل الذكري male action، وهي علاقة محدثة للخلل والصدع. فالمرأة التراجيدية أقل أخلاقًا من الرجل. حيث إرادة القوة will-to-power عندها عارية naked. أفعالها تعلوها غيمة أرضية سفلية. فهؤلاء النساء يمثِّلن مجرى أو قناة للعنصر اللاعقلانيّ، وهن في ذلك يفتحن هذا النوع الأدبي أي التراجيديا أمام إقحامات القوة البربرية التي تئِدُها الدراما فور ميلادها. فالتراجيديا وسيلة غربية لاختبار إرادة الذكر، وتنقيتها. ومن هنا، فإن صعوبة زرع البطلات الإناث في التراجيديا، لا تعود إلى قهر الذكر، بل إلى استراتيجيات جنسية غريزية. فالمرأة تدخل على التراجيديا وحشية ثابتة لا تتغيَّر، ذلك لأنها- أي المرأة- هي المشكلة التي يحاول هذا النوع الأدبي تداركها.

والتراجيديا تلعب لعبة ذكورية، لعبة مخترَعة، لانتزاع النصر من بين فكَّي الهزيمة. وليس الخيار المعيب، أو الفعل المعيب، أو حتى الموت نفسه هو الذي يمثِّل المأزق الإنساني الأقصى. فالعمل البيولوجي المضطرب المعتاد، الذي يستمر داخلنا، ومن دوننا، في كل ساعة من كل يوم، هو التحدي الأعظم لآمالنا وأحلامنا. حيث الوعي consciousness ما هو إلا رهينة- باعثة على الشفقة- لغلافه الجسدي، ذلك الغلاف الذي ليس بمقدور الوعي لا أن يحد ولا أن يسرع سواء من اجتياحاته، ودوراته أو من تمتماته السرية. وتلك هي الدراما الأرضية التي لا تصل إلى منتهى، بل هي مجرد دورة لا نهاية لها، شوط تلو الآخر. كون صغير يعكس كونًا كبيرًا. ذلك أن الإرادة الحرة تولد ميتة في خلايا أجسادنا الحمراء، حيث لا توجد إرادة حرة في الطبيعة. وخياراتنا تأتي إلينا معبأة مسبقًا، ويتم توصيلها خصوصًا، وتنميطها بأيدٍ غير أيدينا.

وعدم حفاوة التراجيديا بالمرأة، إنما يتولَّد من عدم حفاوة الطبيعة بالرجل. فتوحُّد المرأة مع الطبيعة كان توحُّدًا شاملًا في عصور ما قبل التاريخ. إذ نجد في مجتمعات الصيد، أو الزراعة، المعتمدة على الطبيعة، أن الأنثوية femaleness كان محتفًى بها، ويتم تمجيدها كأساس بارز للخصوبة. ومع تقدم الثقافة، وفَّرت الحرف والتجارة نوعًا من تركيز الموارد كان من شأنه تحرير الرجال من نزوات الطقس، أو إعاقة الجغرافيا. وكلما تراجعت الطبيعة خطوة واحدة عن المشهد كلما تقهقرت أهمية الأنثوية.

لقد استطاعت الثقافات البوذية أن تحافظ على المعاني القديمة للأنثوية لفترة طويلة، بعد أن تبرَّأ الغرب منها. الذكر والأنثى، «يانج» yang و«يين» yin بالصينية، يمثلان معًا قوى متوازنة ومتغلغلة في الإنسان والطبيعة، يخضع لها المجتمع. وهذا القانون من القبول السلبي له جذور في الهند، أرض المظاهر المتطرِّفة المباغتة، حيث يمكن للأمطار الموسمية الغزيرة أن تمحو خمسين ألف نَسَمة بين ليلة وضحاها. وأنثوية ديانات الخصوبة دائمًا ما تكون سلاحًا ذا حدين. فإلهة الطبيعة الهندية «كالي» Kali خالقة وفي الوقت نفسه مدمِّرة، تمنح المزايا بعدد من أذرعها، فيما تقطع الحناجر بعدد آخر. إنها السيدة المحاطة بالجماجم. ولعل التضارب الأخلاقي لدى إلاهات الأم الكبرى great mother goddesses، قد تم تناسيها بأريحيّة من قبل أولئك النسويات الأمريكيات اللائي أعدن إحياءهن. فنحن لا يمكننا الإمساك بحد الطبيعة القاطع المسلول، من دون أن نريق دماءنا.

لقد أدارت الثقافة الغربية ظهرها للأنوثة منذ البداية. وكان مجتمع كريت المينوسية Minoan Crete[1] هو آخر مجتمع غربي رئيسي يعبد القوة الأنثوية. والدال هنا، أن هذا المجتمع سقط، ولم تقم له قائمة مرة أخرى. وكان السبب المباشر في انهيار هذا المجتمع- الزلزال، أو الطاعون، أو الغزو- أمرًا إضافيًا لما نطرحه هنا. الدرس هنا هو أن الأنثوية العقائدية cultic femaleness لا تشكِّل ضامنًا للقوة الثقافية أو إمكانية التحقُّق. وما بقيَ على قيد الحياة، وتغلَّب على الظروف الواقعية، وانطبع في ذهن أوربا، ثقافة المحارب المينوسي الذي وصل إلينا عبر هوميروس. قوة الإرادة الذكورية: المينوسيون من الجنوب والدوريان Dorians من الشمال، كانا ينصهران ليشكلا معًا أثينا الأپوللونية Apollonian Athens التي منها أتى الخط اليوناني الروماني للتاريخ الغربي.

إنني أعتبر كلًا من التقاليد الأپوللونية والتقاليد المسيحية- اليهودية، تقاليدَ متعالية transcendental، تتعالى، أو تتعدَّى، على الطبيعة. وعلى الرغم من العنصر الديونيسوسي المعاكس في الثقافة الإغريقية- وهو ما سوف نناقشه لاحقًا- فإن الطبقية العالية، كانت إنجازًا أپوللونيًا. واليهودية، التي هي الملة الأم للمسيحية، هي أكثر الاحتجاجات قوة ضد الطبيعة. فالعهد القديم يؤكد على أن إلهًا أبًا صنع الطبيعة، وأن التمييز عمومًا إلى جماد وذكر وأنثى،

(1) الحضارة المينوسية أو الحضارة المينوية المسماة نسبة إلى مؤسسها الملك مينوس، تعتبر واحدة من أقدم حضارات اليونان وأوربا عمومًا، وتعود إلى العصر البرونزي. موطن الحضارة يقع في «جزيرة كريت» منذ بدأ بناؤها في الألف السابعة قبل الميلاد. وازدهرت وبلغت ذروة شهرتها من الألف الثالثة وحتى الألف الأولى قبل الميلاد. [المترجم].

جاء لاحقًا على حقيقة ذكورته his maleness. فالمسيحية اليهودية عقيدة سماوية، مثلها مثل العبادة الإغريقية لآلهة الأوليمب. إنها مرحلة متقدمة في تاريخ الدين الذي بدأ في كل مكان كعقيدة أرضية، إجلالًا للطبيعة المثمرة.

ومع التحول من العقيدة الأرضية إلى العقيدة السماوية تحوَّلت المرأة إلى المملكة السفلى. فقواها الإبداعية الغامضة، والتشابه بين ثدييها المكوَّرين وبطنها وأفخاذها، وبين الخطوط الراسمة لملامح الأرض وتعرجاتها؛ وضع المرأة في مركز الرمزية المبكرة. فقد كانت هي «الموديل» لصور وشخصيات الأم الكبرى التي ازدحم بها ميلاد الدين على مستوى العالم. ولكن العقائد أو الديانات الأمومية لم تعنِ الحرية الاجتماعية للمرأة. على العكس، وكما أبين في مناقشة نموذج هوليود، ضمن كتابات أخرى امتدادًا لهذا الكتاب، فإن الأعمال العقائدية cult objects تكون سجينة تضخمها الرمزي. فكل طوطم يعيش في تابو.

لقد كانت المرأة معبودة لسحر البطن belly-magic. فقد بدت وكأنها تنتفخ وتلد، وفق قانونها الخاص. ومنذ بداية الزمن، بدت المرأة كيانًا غريبًا غامضًا. وقد أجَلَّها الرجل، ولكنه خافها. فقد كانت هي الفك المظلم الذي لفظ الرجل خارجه، وسيعود ليبتلعه مجدَّدًا. ومن ناحيتهم ومجتمعين؛ اخترع الرجال الثقافة كدفاع ضد الطبيعة الأنثوية. وكانت العقيدة السماوية هي الخطوة الأكثر حنكة في هذه العملية. وما تحويلها الموقع الإبداعي من الأرض إلى السماء، إلاّ تحوُّلٌ من سحر البطن إلى سحر الرأس. ومن خلال هذا السحر الرأسي الدفاعي، جاء مجد الحضارة الذكورية الرائع، الذي سما بالمرأة معه. فاللغة عينها والمنطق نفسه الذي تستخدمه المرأة العصرية- ضمن ما تستخدمه- لمهاجمة الثقافة الذكورية أو البطريركية، كان من اختراع الرجال.

ومنذ ذلك الحين، أصبح الجنسان حبيسيّ كوميديا الديْن التاريخي historical indebtedness. فالرجل ابتعد- بحكم ديُنه his debt- باتجاه الأم الفيزيقية، واخترع واقعًا بديلًا، كونًا مغايرًا heterocosm لمنحه وهْمَ الحرية. وقد اقتنعت المرأة، في بادئ الأمر، بقبول حمايات الرجل، ولكنها الآن التهبت برغبةٍ في حريتها الوهمية الخاصة. لذلك نراها تغزو نُظُم الرجل، وهي بسرقتها لهذه النظم تقمع ما لديها من ديْن للرجل. وبسحر الرأس سوف تنكر المرأة أنه كانت هناك مشكلة للجنس والطبيعة في يوم من الأيام. فهي قد ورثت قلق التأثر anxiety of influence.

إن المطابقة بين المرأة والطبيعة، يعد أكثر المصطلحات تشوُّشًا وإزعاجًا في هذا الجدل التاريخي. هل كان مصطلحًا صادقًا يومًا ما؟ وهل يمكن أن يظل صادقًا؟ إن معظم النسويات

من قرائنا لن يوافقن على ذلك. ولكنني أعتقد أن هذه المطابقة ليست بأسطورة، بل واقع. فكل صنوف الفلسفة، والعلم، والفن الرفيع، والرياضة، والسياسة، اخترعها الرجال. ولكن بحكم القانون البروميثي[1] Promethean للصراع والثقافة، فإن للمرأة الحق في الاستيلاء على ما تريده، والمنافسة مع الرجل وفق شروطه الخاصة. لكن ثمَّة حدودًا لما تستطيع أن تغيره في نفسها وفي علاقتها بالرجل. وعلى الرغم من أن كل إنسان يجب عليه أن يصارع الطبيعة، فإن عبء الطبيعة يقع بثقل أكبر على جنس واحد. ولحسن الحظ، لن يحد هذا من إنجاز المرأة، أي من فعلها في المساحة الاجتماعية التي خلقها الرجل. ولكنه حتمًا يحد من الإيروتيكية، أي من حياتنا الخيالية في المساحة الجنسية، التي قد تتقاطع مع المساحة الاجتماعية، ولكنها لا تتوحَّد معها.

إن دورات الطبيعة هي دورات المرأة. فالأنثوية البيولوجية تنتج من نوبات العودة الدائرية، تبدأ وتنتهي من وإلى النقطة نفسها. حيث مركزية المرأة تمنحها استقرارًا في الهوية. فهي ليست مضطرة لأن تصبح، وحسبها أن تكون. ومركزية المرأة تمثِّل عقبة كَؤودًا أمام الرجل، إنها تعوق بحثه عن الهوية. حيث يجب عليه أن يحوِّل نفسه إلى كائن مستقل، أي كائنًا متحرِّرًا من المرأة. وإن لم يفعل، فإنه ببساطة سيرتد إليها، داخلها. فعودة الالتئام، أو التلاقي مع الأم، ناقوس خطر يسيطر صداه على خيالنا. فذات يوم كان هناك نعيم، أما الآن فهناك كفاح. إن الذكريات المظلمة لحياة ما قبل الانفصال الجرحي traumatic separation للميلاد، قد تكون هي المصدر لمظاهر الفنتازيا الطوباوية المرتبطة بالطبيعة البكر النقية Arcadian، فنتازيا عصر ذهبي مفقود. فالفكرة الغربية عن التاريخ بوصفه حركة دافعة إلى المستقبل، سواء كتصميم تقدمي، أو بتوفيق إلهي Providential يصل ذروته في تكشف مجيء ثانٍ Second Coming، هي صياغة ذكَرية. فلم يكن بمقدور أي امرأة، في ظني، خلق فكرة كهذه. ذلك لأنها استراتيجية لغزو الطبيعة الدائرية الخاصة بالمرأة، تلك التي يرتعد الرجل من الوقوع في حبائلها. فالتاريخ الثوري، أو المرتبط بالقيامة[2] apocalyptic، هو قائمة من رغبات ذكَرية تنتهي نهاية سعيدة، ذروة قضيبية.

إن المرأة لا تحلم بالهروب المتعالي أو التاريخي من الدورة الطبيعية، ذلك أن المرأة

(1) نسبة إلى «بروميثوس» في الأسطورة الإغريقية الذي قبل القيود والعذاب وتحدى الظلم، وهي عند «كاتل» سمة من سمات الشخصية، تعني التحدي والتصميم، وعدم الخوف. انظر: معجم العلوم النفسية، فاخر عاقل، شعاع للنشر والعلوم، 2003. [المترجم].

(2) كلمة apocalyptic يُقصد بها يوم القيامة وقد وردت في سفر الرؤيا الإصحاح 21 للقديس يوحنا وفي هذا السفر الذي يشكل أفقًا معرفيًا مهمًا للفكر اليهودي المسيحي الغربي نطالع سردًا عبر الرؤيا بوقوع القيامة وظهور السيد المسيح إلى جانب أبيه. والحق أن الرؤيا تقترب كثيرًا من وقائع الإسراء والمعراج. والمهم أن السفر ينطوي على ما يمكن تسميته نقطة النهاية التي ينتظرها الجميع والتي أضفت على الوجود بداية ونهاية ووسمت السرد الغربي قاطبة بهذه السمة. [المترجم].

هي نفسها هذه الدورة. فنضجها الجنسي يعني التزاوج مع القمر، يزيد وينقص مع المراحل القمرية. القمر moon، والشهر، month، والطمث، menses: الكلمة نفسها، العالم نفسه. وقد عرف القدماء أن المرأة مربوطة بتقويم الطبيعة، بموعد لا تملك رفضه. والنموذج الإغريقي للإرادة الحرة في الاختيال hybris بالتراجيديا يمثل دراما ذكرية، فالمرأة- إلى وقت قريب- لم تنخدع يومًا بسراب الإرادة الحرة. فهي تعرف أنه لا توجد إرادة حرة، نظرًا لكونها غير حرة. إنها لا تملك خيارًا، بل عليها القبول. وسواء كانت ترغب في الأمومة أم لا، فإن الطبيعة تضعها تحت نير القانون التناسلي البهيمي ذي الإيقاع المتصلِّب. وتمثل الدورة الشهرية أو دورة الطمث ساعة تنبيهية، لا يمكن إيقافها إلى أن تريد الطبيعة ذلك.

ويعد الجهاز التناسلي للمرأة- الذي ما يزال يُساء فهمه- أكثر تعقيدًا بكثير من الجهاز التناسلي للرجل. فجميع الأشياء يمكن أن تمضي على نحو خطأ، أو تسبب مشقة، إذا هي مضت في طريقها الصحيح. فالمرأة الغربية في علاقة عذاب مع جسدها: البيولوجية الطبيعية تمثل معاناة بالنسبة لها، والصحة مرضًا. عسر الطمث، وفقًا للجدل السائد، هو مرض الحضارة. حيث لم تسجل النساء، في الثقافات القبَلية، سوى شكاوى ضئيلة من الطمث. أما المرأة فتتمتع في الحياة القبلية، بمكانة ممتدة أو جماعية. فالديانة القبَلية تمجِّد الطبيعة، وتخضع لها. لكننا في المجتمع الغربي المتقدِّم الذي يحاول تحسين الطبيعة أو تجاوزها، ويتمسَّك بالفردية وإثبات الذات كنموذج؛ في هذا المجتمع تحديدًا، نجد الحقائق الساطعة لحالة المرأة تظهر بوضوح مؤلم. فكلما سعت المرأة إلى تحقيق هوية خاصة واستقلالًا شخصيًا، طوَّرت من خيالها وأصبح نضالها مع الطبيعة أكثر شراسة- أي مع قوانين جسدها الطبيعية الجسدية الحرون، فتمعن الطبيعة بدورها في إنزال العقاب بها، وكأنها تقول: لا تجرؤين أن تكوني حرة! جسدك ليس ملكًا لك.

إن الجسد النسوي آلة أرضية سفلية chthonian، لا يبالي بمن يسكنه. عضويًا، لديه مهمة واحدة، هي الحمل الذي قد ننفق عمرًا بأكمله في منع حدوثه. ولا تعبأ الطبيعة سوى بالأجناس، ولم تعبأ مطلقًا بأفراد: وتمر المرأة بالأبعاد المهينة لهذه الحقيقة البيولوجية، وبخبرة مباشرة أكثر من أي كائن آخر. وهي الحقيقة التي ربما تكون سببًا في جعل المرأة أكثر واقعية وحكمة من الرجل. جسد المرأة بحر يمارس عليه الموج القمري حركته الشهرية. خلاياها الدهنية البليدة الراقدة مترعة بالماء، وفجأة ينكسح كل هذا في مد هرموني عالٍ. وحده الاستسقاء يعني ارتكاسنا- كحيوانات ثديية- إلى النبات. ويبين الحمل خاصية النشاط الجنسي الحتمية عند المرأة. فكل امرأة حبلى يكون جسدها وذاتها مأخوذيْن بقوة أرضية تتجاوز سيطرتها.

ويعتبر شيئًا كهذا تضحية سعيدة في الحمل المرحَّب به. ولكن في حملها غير المرغوب فيه، ذاك الذي بدأ باغتصاب أو عبث، يصبح هذا رعبًا. فهؤلاء النساء غير المحظوظات، يتسنَّى لهن النظر عن كثب، ومباشرة، في قلب الطبيعة المظلم. فالجنين ورم حميد، مصاص دماء، يسرق ليعيش. وما يسمَّى بمعجزة الولادة، ليس سوى الطبيعة حين تعمل بطريقتها الخاصة.

كل شهر بالنسبة إلى المرأة هو هزيمة جديدة للإرادة. فقد كان الحيض يسمَّى ذات يوم «اللعنة»، إشارة إلى الخروج من الفردوس. عندما لُعِنت المرأة بآلام المخاض بسبب خطيئة حواء. وقد اكتنفت الحيض محرمات طقوسية في معظم الثقافات الأولى. فاليهوديات الأرثوذكس ما زلن يطهِّرن أنفسهن من دنس الحيض، في حوض الاغتسال المقدَّس mikveh الذي يعد نوعًا من التقاليد الطقوسية. لقد حملت المرأة العبء الرمزي لنواقص الرجل، أساسه في الطبيعة his grounding in nature. دم الحيض هو الوصمة، وصمة الخطيئة الأصلية، النجاسة التي يجب على الديانات المترفِّعة المنزَّهة أن تمحوها عن الرجل. هل هذه المطابقة مجرد رهاب/ فوبيا؟ مجرد بُغض للنساء؟ أم قد يكون هذا شيئًا ما غريبًا وعجيبًا حول دم الحيض، يبرِّر ارتباطه بالمحرَّم؟ سأبرهن أن دم الحيض- الذي ربما تكون صورته في الخيال كفيضان أحمر غير قابل للتوقف- ليس هو في حدِّ ذاته ما يزعج الخيال، بل الزلال في الدم، وتمزقات الرحم، قنديل البحر المشيمي في بحر الأنثى. إنها القالب الأرضي السفلي chthonian matrix الذي نشأنا منه. ونحن لدينا نفور نشوئي ارتقائي من الحمأة/ الطين، موقع الأصول البيولوجية. مع كل شهر، يكون مصير المرأة مواجهة هاوية الزمن والكينونة، تلك الهاوية هي ذاتها.

لقد تعرَّض الكتاب المقدس إلى انتقاد شديد؛ بسبب جعله المرأة الشخص الساقط في الدراما الكونية للرجل. ولكن في تشكيل أو خلق شريك ذكر في المؤامرة، الشيطان في صورة الأفعى، كعدو الله، يتملَّص سفر التكوين ولا يتمادى في بُغض المرأة بما يكفي. فالعهد القديم ينحرف بدفاعية عن الخصم الحقيقي للرب، ألا وهي الطبيعة الأرضية. الأفعى ليست خارج حواء، بل داخلها. هي الفردوس، وهي الأفعى. يقول «أنتوني ستور»Anthony Storr عن الساحرات:»عند مستوى جد بدائي، تكون الأمهات جميعهن قضيبيات phallic»[1]. الشيطان امرأة. إن حركات التحرير الحديثة، دون الالتفات إلى الأنماط المقولبة التي تعوق التقدم الاجتماعي للمرأة، ترفض الاعتراف بشيطنة التناسل procreation's daemonism. إن الطبيعة أفعوانية، مهد النباتات المتسلقة المتشابكة، والدواب الزواحف منها والحابية، والأنامل

(1) Sexual Deviation (Harmondsworth, Middlesex, 1964), 94.

السابرة الصماء للطبيعة العضوية الآسنة، التي علمنا «وردزورث» أن ندعوها «جميلة». فعلماء الأحياء يتحدَّثون عن المخ الزواحفي للإنسان، الجزء الأقدم في جهازنا العصبي الأعلى، ذلك القاتل الباقي من العهد البائد. وإني لعلى قناعة بأن المرأة قبيل الحيض، المتحفِّزة للغضب السريع، أو النزق، تكون في حالة الاستماع لإشارات من المخ الزواحفي. يكون العناد الكامن لدى الإنسان واضحًا جليًا بداخلها. الجحيم ينفلت، جحيم الطبيعة الأرضية الذي تنكره المدرسة الإنسانية الحديثة وتقمعه. في كل فترة قبل الحيض، تناضل المرأة من أجل التحكم في مزاجها، تتحارب العقيدة السماوية مع العقيدة الأرضية.

إن المطابقة بين المرأة والطبيعة في الميثولوجيا أمر لا يجانبه الصواب. فإسهام الذكر في التناسل إسهام لحظي، عابر. فالتخصيب أو الحَبَل لا يمثِّل سوى نقطة دقيقة من الزمن، إنه عمل آخر من أعمال الذرى القضيبية، من عنده يبدأ الذكر في الانزلاق إلى الخلْف بلا نفع يذكر. والمرأة الحبلى تكون مكتملة شيطانيًا. فهي من الناحية الوجودية أو الأنطولوجية ontological لا تحتاج إلى شيء أو أحدٍ. وهنا سأجزم بأن المرأة الحُبلى التي تكون مهمومة بـ، ومستغرقة في خلقها، على مدى تسعة أشهر، هي نموذج لكل أنواع وحدة وجود النفس solipsism[1]، التي وفقًا لها، تكون عزة نرجسية المرأة أسطورة حقيقية أخرى. فالعبودية الذكرية والبطريركية، كانت الخيار الإجباري للرجل، بحكم شعوره المريع بقوة المرأة، قوتها المانعة، تحالفها الأصلي مع الطبيعة الأرضية. فجسد المرأة هو التيه الذي يهيم فيه الرجل على وجهه. إنه الجسد: الحديقة المسوَّرة، نموذج البستان المنغلق[2] hortus conclusus في العصور الوسطى، ذلك البستان الذي تعمل فيه الطبيعة سحرها الشيطاني. المرأة هي المصنع البدائي للطبيعة، المحرك الأول First Mover الحقيقي. إنها تحول كتلة لزجة من النفايات a gob refuse إلى شبكة ممتدة من كيان حساس واعٍ، يطفو على الحبل السُّري المتلوي كالحية، والذي تقيد به المرأة كل رجل.

وكانت النسوية قد وقعت في فخ التبسيط المخل والمختزل في جدلها بأن الطرازات الأولية

---

(1) مذهب فلسفي يقول بأن الأشياء لا وجود لها خارج الذهن، وإنما توجد في الذهن كما يراها الشخص. [المترجم].

(2) مصطلح لاتيني يعني حرفيًا «الحديقة المنغلقة». وكلمة «garden» أي «الحديقة» بالإنجليزية، تشبه في جذرها كلمة yard «الحوش». وهي تعني مكانا منغلقا. مما يعني أن الكلمتين تعنيان لغويًا: الغلق. و«البستان المغلق» عنوان وإشارة في الوقت نفسه، إلى السيدة العذراء في شعر العصور الوسطى والنهضة، وهو يظهر فجأة في لوحات وتصوير المخطوطات نحو عام 1400، وكذلك كنوع أدبي للحديقة الفعلية التي كانت مغلقة سواء من الناحية الرمزية أو حقيقي، كثيمة رئيسية في التاريخ للبستنة أو حالة الحديقة. [المترجم].

للأنثى كانت أكاذيب مغرضة سياسيًا يطلقها الرجال. ولكن ثمَّة أساسًا عقلانيًا للاشمئزاز التاريخي من النساء: فهو استجابة عقلية صحيحة لفظاعة الطبيعة التناسلية. والعقل والمنطق يمثِّلان مجال أپوللو المفعم بالقلق، ذاك الإله الأوَّل للعقيدة السماوية. فالأپوللوني قاسٍ ورُهَابي phobic، يجتزئ نفسه- ببرود- من الطبيعة، متَّخذًا من نقاء إنسانيته العليا وسيلةً لهذا الاجتزاء. وهنا سأؤكد أن الشخصية الغربية والإنجاز الغربي، في السراء والضراء، ومهما تغيرت الظروف، هما- وإلى حد كبير- من النمط الأپوللوني. وديونيسوس الخصم اللدود لأپوللو، هو حاكم النمط الأرضي السفلي chthonian الذي يتجسَّد قانونه في الأنثوية التناسلية. وكما سنرى، فإن العنصر الديونيسوسي يكون ذا طبيعة سائلة، مستنقعًا موحلاً. يتمثل طرازه الأوّلي في بِركة الرحم الراكدة.

وعلينا أن نسأل: هل تكافؤ الذكر والأنثى في المدرسة الرمزية في الشرق الأقصى، كان فعالاً ثقافيًا مثلما كان إضفاء التراتبية الهرمية للذكر على الأنثى في الغرب؟ أي نظام منهما أكثر نفعًا للمرأة في النهاية؟ لقد حرَّرت العلوم والصناعة الغربية المرأة من العناء والخطر. فالماكينات تقوم بالعمل المنزلي. وحبَّة منع الحمل تحيّد الخصوبة. والولادة لم تعد قاتلة كما كانت. إن الخط الأپوللوني للعقلانية الغربية قد أنتج المرأة العدوانية الحديثة التي يمكنها أن تفكِّر مثل رجل، وأن تكتب كتبًا بغيضة. كما أن التوتر والمعاداة الماثليْن في الميتافيزيقا الغربية، طوَّرا قوى دماغيةcortical إنسانية عليا تسمو إلى ارتفاعات عظيمة. إن غالبية ما أنتجته الثقافة الغربية هو تشويه للواقع. ولكن الواقع ينبغي أن يكون مشوَّهًا؛ أي معدَّلًا على نحو خيالي. فرضوخ البوذية للطبيعة لا هو دقيق متقن في ما يتعلَّق بالطبيعة ولا هو عادل بالنسبة للقدرة الإنسانية. ومن ثَمَّ، يتوجَّب علينا القول إن الأپوللونية ارتفعت بنا إلى مصاف النجوم.

إن الأنماط الأصلية الشيطانية للمرأة daemonic archetypes، التي تزخر بها الميثولوجيا العالمية تمثل قرب الطبيعة الذي لا يمكن السيطرة عليه. وتقاليد هذه الأنماط الأصلية تمر بحالتها السليمة تقريبًا دون تشويه من معبودات ما قبل التاريخ وعبر الأدب والفن إلى السينما المعاصرة. والصورة الأولية هي الندّاهة femme fatale. تلك المرأة الفاتكة بالرجل(1). وكلما تم صد الطبيعة في الغرب ودحرها، كلما عادت النداهة إلى الظهور، كعودة

(1) اخترنا ترجمة مصطلح femme fatale بالنداهة لقرب المعنى والأثر الأسطوري من روايات النداهة التي يعرفها المجتمع المصري، وبالتالي المجتمع العربي عمومًا. وحيث يوجد تشابه أيضًا في ثقافتنا والثقافة الغربية، في وجود روايات وأفلام سينمائية تحمل الاسم نفسه. والمعنى نفسه في الأسطورة الغربية، حيث =

لما هو مكبوت. إنها تمثِّل شبح الوعي الفاسد للغرب حيال الطبيعة. إنها الغموض الأخلاقي للطبيعة، قمر خبيث يواصل الاختراق عبر ضباب عاطفتنا المفعمة بالأمل.

وترفض النسوية النذَّاهة بوصفها رسمًا ساخرًا وذمًّا وتشهيرًا. وترى أنها إذا كانت موجودة من الأساس، فهي ببساطة امرأة ضحية للمجتمع. تلجأ إلى الأحابيل الأنثوية لافتقارها إلى سبل الوصول إلى القوة السياسية. لقد كانت النداهة هي المرأة العاملة غير المتحقِّقة a career woman manquée، انحرفت طاقاتها عصابيًا إلى مخدعها الخاص the boudoir. وعبر تكنيكات إزاحة الغموض تلك، حشرت النسوية نفسها في زاوية ضيقة. فالنشاط الجنسي عالم غائم قوامه التناقض والتضارب، ولا يمكن فهمه دائمًا بالتطبيق على نماذج اجتماعية، وهو ما تصر النسوية- بوصفها وريثة مدرسة النفعية utilitarianism في القرن العشرين- أن تفرضه على النشاط الجنسي. إن إضفاء الغموض والحيرة سيظل دائمًا رفيق الحب والفن، الرفيق المنشق على النظام. والشبق الجنسي أو الإيروتيكية، هي مهارة سرية مهيبة لا يمكن تعليمها للغير. إنها هالة الوجدان والخيال الدائر حول الجنس. لا يمكن «تثبيتها» بواسطة قوانين الملاءمة الاجتماعية أو الأخلاقية، سواء من اليسار أو اليمين السياسي. ففاشية الطبيعة أعظم من فاشية أي مجتمع. ثمَّة قلقلة واختلال شيطاني في العلاقات الجنسية، قد يتحتَّم علينا قبولهما.

إن النذَّاهة واحدة من أكثر الأقنعة الجنسية فتنة. هي ليست خيالًا، بل تقدير استدلالي حدسي للمظاهر الواقعية البيولوجية التي ما زالت باقية بثبات في المرأة. فالأسطورة الهندية في أمريكا الشمالية الخاصة بالمهبل ذي الأسنان (vagina dentate) هي ترجمة مباشرة مريعة وفظة لقوة الأنثى وخوف الذكر. ومجازًا، فإن لكل مهبل أسنان سرية؛ فالذكر لا يبرحه عندما يلجه؛ فيكون خروجه أقل تكرارًا. والميكانيكا الأساسية الخاصة بالحمل، تتطلَّب فعلًا من الذكر دون مقابل من الأنثى سوى التلقِّي السلبي. ومن ثَمَّ، فإن الجنس كصفقة طبيعية وليست اجتماعية، يكون في الواقع نوعًا من إفراغ طاقة الذكر عن طريق امتلاء الأنثى. لذا،

= يقصد بمصطلح femme fatale المرأة المُغوية التي تغوي بجمالها وفتنتها الرجال، وتوقعهم في شرك الرغبة التي لا تقاوم. مما يؤدي بهم في نهاية الأمر إلى وضع معقد وخطير، وفي الغالب مميت. وقد ارتبط هذا النموذج القديم في الفن والأدب بقدرة المرأة النداهة على تنويم الذكر الضحية تنويمًا مغناطيسيًا. حيث شُخصت المرأة بهذه المواصفات في الأدب والفن على أنها لديها قوة خارقة. ولذا فإن هذه الصورة امتدت لاحقًا في الفن الحديث؛ لتربط مواصفات هذه المرأة بمواصفات أخرى، مثل السحر والشيطنة ومص الدماء. وقد تم إنتاج فيلم سينمائي في عام 2002 في السينما الأمريكية يحمل اسم «النذّاهة»، من إخراج Brian De Palma. [المترجم].

فالإخصاء البدني والروحي هو الخطر الذي يفر منه كل رجل في معاشرة جنسية مع امرأة. والحب هو التعويذة التي يخمد بها الرجل خوفه الجنسي. فالافتراس vampirism الكامن في المرأة ليس شذوذًا اجتماعيًا، بل تطوُّر لوظيفتها الأمومية، تلك التي من أجلها أمدتها الطبيعة بإحكام وإطباق مُرهِق. أما بالنسبة للذكر، فكل فعل في المعاشرة الجنسية هو عودة إلى الأم، واستسلام لها. فالجنس بالنسبة للرجال كفاح من أجل الهوية. في الجنس، يُستنزَف الذكر ويستنفَد وينهَك، ثم يُطلَق ثانية بفعل القوة المسنَّنة toothed power التي أنجبته، إنها أنثى تنين الطبيعة.

لقد أنتجت النذَّاهة بفعل سر الارتباط بين الأم والطفل. وثمَّة افتراض حديث يتمثَّل في أن الجنس والتناسل أمران «قابلان للتحكُّم والإدارة» طبيًا، وعلميًا، وثقافيًا. فإذا واصلنا التفكير وفق الميكانيزم الاجتماعي لما يكفي من الوقت، فإن كل صعوبة ستتلاشى. وفي الوقت نفسه، فإن معدَّل الطلاق يستعر. فالزواج التقليدي، على الرغم مما ينطوي عليه من مظاهر انعدام المساواة، إلا أنه أبقى على الطاقة الجنسية/ الليبيدو في حالة اختبار فعندما تنخفض مكانة الزواج، تبرز كل الشيطنة القذرة للغريزة الجنسية. والفردية، أي النفس غير المقيَّدة بواسطة المجتمع، تؤدِّي إلى عبودية أكثر فظاظة، ترزح تحت قيد الطبيعة. إن كل طريق بدأ من عند «روسو» يؤدِّي بنا إلى «ساد». وسر ولادتنا من أمهات بشرية هو واحد من السُّحب الشيطانية التي لا يمكننا تبديدها عن طريق إعلانات ضئيلة عن الاستقلال. يمكن لأبوللو أن يملص من الطبيعة، ولكن لن يستطيع محوها. فنحن ككائنات وجدانية وجنسية، ندور في دائرة كاملة. السن المتقدم هو طفولة ثانية تنتعش فيها الذكريات المبكرة. فالمرضى الذين يروحون في غيبوبة ورعشة في أية مرحلة من العمر، يتحوَّلون تلقائيًا إلى الوضع الجنيني. وهو الوضع الذي يجب تخليصهم منه، عن طريق فريق التمريض أو من يقوم بالرعاية. إننا مربوطون ومشدودون إلى ميلادنا بواسطة خيالات وأشباح راسخة في الذاكرة الحسية.

إن مدارس علم النفس التي تنتهج النهج الروسوي Rousseauist، مثلها مثل النسوية، تؤكِّد على الخير أو البر الأقصى للوجدان الإنساني. وفي نظام كهذا، منطقيًا لا يكون للنذاهة مكانًا. وفي رؤيتي للاأخلاقية الحياة الغريزية، إنما أسير على نهج فرويد، ونيتشه، وساد. فعلى مستوى معين، يكون كل الحب شجارًا ومحارَبة، مصارعة أشباح. ونحن لا نكون مع شيء ما إلا بأن نكون ضد شيء آخر. فالناس الذين يعتقدون أنهم يستمتعون باشتباكات ومواجهات جنسية سارة، وعارضة، وغير معقدة، سواء مع أصدقاء أو أزواج، أو غرباء، إنما هم بذلك يمنعون عقدة الديناميات النفسية النشطة من الدخول إلى منطقة الشعور، تمامًا مثلما يمنعون

أو يصدون الصدامات العدوانية في عالم أحلامهم. إن رومانسة الأسرة في حالة عمل مستمر، طوال الوقت. والنَدّاهة واحدة من تحسينات النرجسية الأنثوية، تحسينات التوجه الذاتي المتضارب الذي يكتمل بوضع طفل، أو بتحوُّل الزوج أو الحبيب إلى طفل.

الأمهات قد يكن قاتلات أبنائهن. فقد كانت الأم هي المقصودة من تشييد الرجال لصرحهم الشاهق المكوَّن من سياسة وعقيدة سماوية. ضد الأم فعل الرجال ذلك. إنها الميدوسا Medusa التي يرى فيها فرويد عانة الأنثى الإخصائية والمخصية. إلا أن شعر الميدوسا الأفعواني هو أيضًا النمو النباتي الملتوي للطبيعة. تجهُّم الميدوسا البشع هو خوف الرجال من ضحك المرأة. فمن تمنح الحياة هي نفسها من تعوق الطريق إلى الحرية. لذلك، فإنني أتفق مع «ساد» على أنه من حقنا أن نبطل إجبار الطبيعة التناسلي، باللواط أو بالإجهاض. فالمثلية الجنسية الذكَرية قد تكون أشجع محاولات الزوغان من النَدّاهة، وصرع الطبيعة، أو إنزال الهزيمة بها. وبالتحول بعيدًا عن الأم الميدوسية Medusan mother، سواء بتمجيدها أو بُغضها؛ تكون المثلية الجنسية لدى الذكور واحدة من عمليات تزوير الهوية الغربية الجائرة، الطاغية. ولكن الطبيعة- كما هو حالها دائمًا- هي الرابح بالطبع، بجعلها المرض[1] ثمنًا للجنس المختلط العاهر promiscuous sex.

إن دوام النَدّاهة كقناع جنسي، هو جزء من الثقل المرهِق والمضجر للشبق الجنسي أو الإيروتيكية، التي تُغرق بداخلها كلًا من الأخلاق والدين. الإيروتيكية هي نقطة المجتمع الضعيفة، التي تغزوه الطبيعة الأرضية من خلالها. والنَدّاهة يمكنها الظهور في صورة أم ميدوسية، أو حورية متجمِّدة، تحت قناع التألُّق البرّاق للجمال الأپوللوني الساحر. ذلك البعد المتَّصف بالبرود الذى يومئ ويسحر ويدمِّر هو عدم إمكانية الوصول إليها. والنَدّاهة ليست عصابية neurotic، ولكنها- إن كان لها أن تكون شيئًا- فهي سيكوباتية، مضطربة نفسيًا. أي أنها تتمتع بعدم اكتراث لا أخلاقي، لا مبالاة خالصة، بمعاناة الآخرين، ممن تدعوهم، وتراقبهم ببرود عاطفي، وهي تختبر قوتها. ولا يمكننا ترجمة سر النداهة ترجمة تامَّة إلى مصطلحات ذكَرية. وسوف أتحدَّث مطوَّلًا عن «الفتى الجميل» beautiful boy، أحد أكثر أقنعة الغرب الجنسية إدهاشًا. ولكن، خطورة الندّاه أو الرجل القاتل homme fatal كما هو متجسِّد اليوم في الذكَر المتصابي المنهمك المتسرِّع إلى تحقيق أهدافه، يكمن في أنه سيرحل متخفيًا إلى حب آخر وأراضٍ أخرى. إنه جوَّال، وكاوبوي من رعاة البقر، وبحّار. أما خطورة

(1) المقصود هنا بالطبع مرض الإيدز، كأشهر وأقسى نتيجة سلبية في التاريخ للجنس المختلط والعهر عرفتها الإنسانية. [المترجم].

النذَّاهة فتكمن في أنها ستبقى، ساكنة، رابطة الجأش، جالبة للشلل. بقاؤها عبء شيطاني. ذلك الوجود الشامل في كل مكان وكل زمان، هذا الذي تعكسه موناليزا Mona Lisa عند والتر پاترWalter Pater [1] موناليزا التي تخنق التاريخ. إنها رمز شوكي لانحراف الجنس. لن يصدها شيء.

إننا نتحرَّك في هذا الفصل صوب نظرية للجمال. وأعتقد أن الحس الجمالي، مثله مثل أي شيء آخر، هو زوغان وتملُّص من الطبيعة الأرضية. إزاحة من مجال الواقع إلى مجال آخر، أشبه بالتحوُّل من العقيدة الأرضية إلى العقيدة السماوية. فهاهو ساندور فرينزي Ferenczi يتحدَّث عن إبدال أنف الحيوان بعين الإنسان، بسبب وقفتنا المستقيمة لأعلى. فالعين قاطعة حاسمة في أحكامها. فهي تقرِّر ما تراه ولماذا. فكل نظرة من نظراتنا تكون استبعادية بقدر ما تكون احتوائية في الوقت نفسه. فنحن نختار، ونمتتج أو نحرر ثم نعزز وننقح. وفكرتنا حول الجمال أو ما هو جميل تُعد مفهومًا محدودًا لا يمكن تطبيقه على العالم السفلي المسخي للأرض، مملكة جائحة من العنف الأرضي السفلي. ونحن نختار ألا نرى هذا العنف في نزهاتنا اليومية. وفي كل مرة نقول: الطبيعة جميلة، فنحن نتلو صلوات، ونسبِّح بمسبحة القلق.

والجمال البارد للنداهة هو تحويل من نوع آخر للقبح الأرضي السفلي. فإناث الحيوانات عادة ما تكون أقل جمالًا من ذكورها. فريش الطائر الأم الرديء الباهت ما هو إلا تمويه، لحماية العش من الحيوانات المفترسة. أما ذكور الطيور، فهي كائنات للعرض الاستعراضي المذهل، بريشها وطريقتها في التبختر، وهو استعراض يتم من ناحية لجذب الإناث، ومن ناحية أخرى للانتصار على المنافسين، وإلهاء الأعداء عن العش. أما بين البشر، فالعرض الذكوري الطقوسي يكون عرضًا متطرِّفًا حادًا، ولكن للمرة الأولى تصبح الأنثى مبتغًى جميلًا، وبترف. لماذا؟ إن الأنثى ببساطة، لا يتم تزيينها من أجل زيادة قيمتها كإحدى الممتلكات، كما قد ترى المدرسة الماركسية في تفسيرها المبسَّط، بل تفعل الأنثى ذلك تأكيدًا منها على كونها مرغوبة. لقد حوَّلَنَا الشعور أو الوعي consciousness جميعًا إلى جبناء. فالحيوانات لا تشعر بخوف جنسي، لأنها ليست كائنات عقلانية. وهي تعمل تحت اضطرار بيولوجي صرف. فالعقل الذي مكَّن الإنسانية من التغيُّر والازدهار كجنس من الأجناس، تسبَّب أيضًا في تعقيد بلا نهاية لوظيفتنا ككائنات طبيعية أو فيزيقية. فنحن نرى أو نشاهد أكثر من اللازم، ومن ثَمَّ يتحتَّم علينا أن نكون صارمين في الحد من مشاهدتنا أو رؤيتنا. الرغبة محاصَرة من جميع

(1) سيأتي تحليل تفصيلي لأجزاء مهمة ودالة من دراسة الموناليزا عند والتر باتر في الفصل الثامن عشر من هذا الكتاب. [المترجم].

الجوانب بقلق وشك. الجمالُ، نشوة العين، يخدِّرنا ويسمح لنا بالفعل، بالتحرُّك. الجمال هو التنقيح الأپوللوني لما هو أرضي سفلي chthonian.

إن الطبيعة فُرجة أو مشهد دارويني Darwinian للآكل والمأكول. كل مراحل التناسل تحكمها الشهية: المعاشرة الجنسية، من التقبيل إلى الإيلاج، تتسق وحركات الوحشية والاستهلاك التي تكون محكومة بالكاد. والحمل الطويل لأنثى الإنسان والطفولة المطوَّلة لرضيعها، الذي لا يكون عائلًا لنفسه أو مساندًا لها على مدى سبع سنوات أو أكثر، كل هذا أنتج الصراع والتباري agon المتمثِّلين في الاعتماد النفسي الذي يُثقِل كاهل الذكر مدى حياته. فالرجل يخاف، وخوفه مبرَّر، من أن تبتلعه المرأة وكيلة الطبيعة nature's proxy.

إذن يأتي الكبت ليكون بمثابة تعديل ثوري، يسمح لنا بالعمل تحت عبء وعينا الممتد المتسع. فما نعيه وندركه يمكن أن يذهب بنا إلى الجنون. واللغة العامية الذكورية الفظَّة تتحدَّث عن الأعضاء التناسلية عند الأنثى بوصفها «شرم» slash، أو «شق» gash. وفرويد يشير إلى أن الميدوسا تحوِّل الرجال إلى حجارة، لأن الصبي للوهلة الأولى، يعتقد أن أعضاء الأنثى التناسلية جرحًا، قُطع منه القضيب. وأعضاؤها في الحقيقة جرح، ولكن الوليد هو مَن قُطع منه، بالعنف: الحبل السري هو رباط قُطع بحفلة إنقاذ اجتماعية. والضرورة الجنسية تدفع الرجل للعودة إلى المشهد الدموي، ولكنه لا يستطيع الاقتراب منه من دون ارتعاشات التوجُّس والقلق، التي يخفيها بالتعبيرات الملطَّفة عن الحب والجمال. ولكنه كلما تدنَّت تربيته- أي، كلما كان أقل تنشئة اجتماعيًا- ازدادت حدَّة حسِّه بحيوانية الجنس، وازدادت فظاعة لغته أيضًا. فالشخص الفظّ سليط اللسان ليس نتاجًا للجور الجنسي الاجتماعي، بل هو نتاج لتغييب المجتمع. الطبيعة هي أكثرنا سلاطة على الإطلاق.

والتقدُّم الذي تحقِّقه المرأة في المجتمع حاليًا، لا يمثِّل رحلة من الأسطورة إلى الحقيقة، بل رحلة من الأسطورة إلى أسطورة جديدة. وقد يتطلَّب صعود المرأة العقلانية التكنولوجية، كبت الواقعيات البائدة الأصلية غير السارة. وهنا يفيد فرينزي Ferenczi في ملاحظاته بأن «النبضات والخفقات الدورية في النشاط الجنسي للأنثى (البلوغ، الحيض، الحمل، المخاض، وتحوُّلات منتصف العمر مثل انقطاع الطمث، وغيرها) تتطلَّب كبتًا من جانب المرأة أكثر قوة بكثير مقارنة بما هو ضروري للرجل»[1]. ويجب على النسوية في حجتها مع المجتمع الذكوري، أن تقمع

(1) «The Analytic Conception of the Pscho-Neuroses» (1908), in Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-analysis, ed. John Rickman, trans, Jane Isabel Suttie et al. (New York, 1926), 25.

الدليل الشهري على سيطرة المرأة بفعل الطبيعة الأرضية. فالحيض والوضع يمثِّلان صفعة مهينة لجمالها وهيئتها. كما أنها- وفق المصطلحات الجمالية- تُعد مشاهد للنجاسة المخيفة. فالحياة العصرية بمستشفياتها ومنتجاتها الورقية، ابتعدت بهذه الأسرار الغامضة البدائية، وأضفت عليها سلوكيات صحية، تمامًا مثلما حدث مع الموت الذي جرت العادة على أن يكون شأنًا عسيرًا داخل المنزل. نصيب ضخم أزيح تحت البساط: الرهبة والرعب هو نصيبنا.

إن فظاظة أعضاء الأنثى التناسلية الشبيهة بالجرح، هي رمز لعدم إمكانية الخلاص من الطبيعة الأرضية السفلية. وبمصطلحات جمالية، فإن الأعضاء التناسلية للأنثى متوهِّجة لونًا، وشاردة في اتجاهاتها الكونتورية، وغير متناسقة من الناحية المعمارية. ومن ناحية أخرى، فإن أعضاء الذكر التناسلية على الرغم من أنها عرضة لإثارة الضحك، بفعل رخويتها المطَّاطية (حيث تذهب إحدى بطلات الشاعرة الروائية الأمريكية سيلفيا بلاث Sylvia Plath إلى التفكير فيها مثل «رقبة وحوصلة الديك الرومي»)، إلا أنها ذات تصميم حسابي عقلاني: تركيبة. غير أن هذه ليست فضيلة أو ميزة مطلقة، حيث إنها قد تقر بصحة الذكر في إدراكاته الخاطئة الكثيرة حول الواقع. إن الجمال يتوقَّف حيث يبدأ الجنس. ويعلن ولسون نايت G. Wilson Knight أن «الحب البدني عمومًا يُعد، وبطريقة ما، انتصارًا على الأسرار البدنية والتنافرات الفيزيقية»[1]. فالجنس قذَر موحل، عودة لما يسميه فرويد الانحراف متعدِّد الأطوار والأشكال للمولود، تمرُّغ ممتع في كل سوائل الجسم. يقول القدِّيس أوغسطين «إننا مولودون بين الغائط والبول». هذه الرؤية الكارهة للنساء؛ بسبب ظهور الوليد الملطَّخ بالخطيئة من قناة الميلاد، تعد قريبة من الحقيقة الأرضية السفلية chthonian. ولكن فعل التبرُّز الذي تمارس الطبيعة من خلاله مرة واحدة الفعلَ نفسه وبالتساوي على الجنسين، يمكن اتقاؤه بالكوميديا، كما رأينا عند أرسطوفانس Aristophanes، وفرانسوا رابليه Rabelais، وپوپ Pope، وجويس Joyce[2]. فقد وجد التبرُّز مكانًا له في الثقافة الرفيعة. فالحيض والوضع أعمال

---

(1) Lord Byron's Marriage (London, 1957), 261.

(2) كان فرانسوا رابيليه (1494 - 1553) من كبار كتاب النهضة في فرنسا، وكان طبيبًا ومن المنتمين إلى المدرسة الإنسانية. وقد اعتبر تاريخيًا كاتبا في الفنتازيا، والهجاء، والأمور غير المألوفة، والنكات والأغاني الفاحشة والبذيئة. أما «الكسندر پوپ» Alexanderفهو من كتاب العصر الأوغسطيني، وسترد معلومات عنه في الصفحات اللاحقة من هذا الفصل. أما «جيمس أوغسطين جويس» James Augustine Aloysius Joyce (1882-1949) فهو كاتب وشاعر أيرلندي، ويعتبر واحدًا من أكثر شعراء وكتاب القرن العشرين تأثيرًا..وقد كان هو و«مارسيل بروست» Marcel Proust و«فيرجينيا وولف» Virginia Woolf وآخرون، من الشخصيات الرئيسية الذين طوروا الرواية الحديثة. ويشتهر «جويس» =

شديدة البربرية بالنسبة إلى الكوميديا. وكان لقبحهما أن أنتج تلك الإزاحة الهائلة لمكانة المرأة التاريخية كهدف جنسي، يتعرَّض جماله إلى نقاش وتعديل لا ينتهيان. فجمال المرأة متوافق مع إغوائها الخطير المنتمي للنموذج الأصلي. إنه يمنح العين الوهم المواسي للسيطرة الفكرية على الطبيعة.

إن تفسيري للهيمنة الذكورية على الفن والعلوم والسياسة، كحقيقة تاريخية لا جدال فيها، تقوم على التشابه بين الفسيولوجية الجنسية وبين علم الجمال. وسوف أبرهن على أن الإنجاز الثقافي عمومًا هو إسقاط projection، نوع من الانحراف إلى حالة الاستعلاء الأپوللوني، وأن الرجال مقدَّر عليهم- من الناحية التشريحية- أن يكونوا إسقاطيين. ولكن مع أوديب Odipus، قد يكون القدر لعنة.

إن كيفية معرفتنا بالعالم ومعرفته بنا أمران يقومان على النماذج الظلالية للسيرة الجنسية، والجغرافيا الجنسية. فكل ما يخترق الوعي متشكِّلٌ سلفًا بفعل شيطانية الأحاسيس. العقل أسير الجسد. والموضوعية الكاملة أو التجرُّد والنزاهة ليست لها وجود. فكل فكرة تحمل عبئًا وجدانيًّا ما. فإذا واتانا الوقت أو الطاقة لممارسته، فإن كل خيار عشوائي، بدءًا من لون فرشاة الأسنان إلى القرار الخاص بقائمة طعام، يمكن اتخاذه ليثمر معناه السري في الدراما الداخلية لحياتنا. ولكننا في الإجهاد والكلل، نحجب هذا التشبُّع النفسي المفرط. وقد اخترع الرجل الغربي عالم الأرقام، والرياضيات البللورية للنقاء الأپوللوني، مبكرًا كملاذ له من الوجدانية المفرطة، ومن اضطراب المرأة والطبيعة المشرئب المتهيئ بالشر. فالنساء اللائي

= أكثر ما يشتهر بروايته «عوليس» Ulysses الصادرة عام 1922. وعوليس ليست قصة أو رواية أو ملحمة أو مسرحية أو قصيدة، إنها عالم بأكمله، تراث أمّة، تاريخ شعب، مجموعة سير لرجال ونساء، ساحة تذخر بصراعات المدارس الأدبية، ومناورات السياسيين، ومحاورات رجال الدين، ومتاهات الفلاسفة. تبدأ من الأزمنة السحيقة ولا تنتهي إلى شيء، أو ربما تقودنا إلى القرن الـ21. تدور بنا على مدى 18 ساعة ونتيه في دروبها أحيانا. جمع فيها جويس خلاصة عصره من مذكراته على مدى عشرات السنين، وما وعته ذاكرته منذ نعومة أظفاره، ومن تذاكر الترام والسينما وقصاصات من الجرائد العالمية، والمجلات النسائية وسجلات الأرصدة الجوية، وروائع الأوبرا العالمية، وخلاصة تعاليمه الكاثوليكية، بل وحضارة أيرلندا وإنجلترا وأوربا وأمريكا والشرق والغرب. و«عوليس» مساحة فكر روائي اتسعت لمدى الإنسان وقبلا للحياة. لمزيد من المعلومات والإطلاع، انظر:

Beebe, Maurice (Fall 1972» .(Ulysses and the Age of Modernism .«James Joyce Quarterly) University of Tulsa 10 (1): 172–88.

وأيضًا مقتطفات وتعليقات من الموقع الإلكتروني لمنتدى الرواية العربية، عبر هذه الوصلة:

http://www.rewity.com/vb/showthread.php?t=43827

[المترجم].

يتقنّ الرياضيات، يفعلن ذلك داخل نظام اخترعه الرجال بهدف التمكن من الطبيعة. والعدد هو أكثر المهدّئات والملاهي فخامة، وأقلها إبداعًا، إنه أمل الرجل المتطلّع إلى الموضوعية. فالعدد هو ما ينسحب على الرجل- وعلى المرأة حاليًا أيضًا- كوسيلة للهرب من الوحل الأرضي السفلي إلى الحب ورومانسة الأسرة.

وحتى الآن، من المعتاد أن يزعم الرجال- وليست المرأة- تفوّق المنطق على الوجدان. وهذا ما يميلون إلى فعله وعلى نحو كوميدي في لحظات الفوضى الوجدانية القصوى التي قد يكونون هم من أثاروها، وأصبحوا غير قادرين على إيقافها. الفنانون والممثّلون الرجال، لهم وظيفة ثقافية في الحفاظ على خط الوجدان مفتوحًا؛ من مملكة النساء إلى مملكة الرجال. فكل رجل يحمي داخله مجالًا أو إقليمًا أنثويًا تحكمه أمه، يحميه ممن لا يستطيع أبدًا أن يتركه حرًّا طليقًا تمامًا.

ومنذ ظهور المدرسة الرومانسية، أصبح الفن ودراسته وسائل لاستكشاف حياة الغرب الوجدانية المكبوتة. على الرغم من أن المرء لا يمكنه مطلقًا أن يعرف ذلك من خلال نصف المنح الدراسية المميتة، المنتشرة حول هذه المجالات. والشِّعر هو الصلة التي تربط بين الجسد والعقل. فكل فكرة في الشِّعر تكون ذات أساس في الوجدان. وكل كلمة هي خفقان للجسد. وتعدُّد التفسيرات المحيطة بقصيدة شعرية، إنما يعكس الانفلات العاصف للوجدان. حيث تعمل الطبيعة إرادتها. الوجدان فوضى. كل وجدان حميد له وجه آخر من السلبية. فالتحليق من الوجدان إلى الأعداد، هو استراتيجية أخرى للغرب الأپوللوني، وغاية في الأهمية في نضاله الطويل مع ديونيسوس.

والوجدان عاطفة، متَّصلة من الإيروتيكية والعدوانية. والحب والكره ليسا متضاديْن: هناك فقط عاطفة أكثر وعاطفة أقل، اختلاف أو فرق في الكم وليس في النوع. والعيش في حب وسلام، يعد أحد التناقضات البارزة التي فرضتها المسيحية على تابعيها. وقد شكا المثقفون من قواعد الكنيسة حيال الجنس. ولكن تلك القواعد لا تمثِّل سوى جزء صغير من الحرب المسيحية مع الطبيعة الوثنية. والقديسون لا يتهاونون في استبعاداتهم: فهم عليهم منع قدر كبير من الواقع؛ واقع الأقنعة الجنسية وواقع الطبيعة. فأن تحب الجميع، يعني البرود تجاه شيء أو شخص ما. حتى يسوع، ولنتذكَّر، كان فظًّا بلا ضرورة تجاه أمه في قانا[1].

---

(1) في إنجيل يوحنا، الإصحاح الثاني: وَفِي الْيَوْمِ الثَّالِثِ كَانَ عُرْسٌ فِي قَانَا الْجَلِيلِ، وَكَانَتْ أُمُّ يَسُوعَ هُنَاكَ. وَدُعِيَ أَيْضًا يَسُوعُ وَتلاَمِيذُهُ إِلَى الْعُرْسِ. وَلَمَّا فَرَغَتِ الْخَمْرُ، قَالَتْ أُمُّ يَسُوعَ لَهُ: «لَيْسَ لَهُمْ خَمْرٌ». قَالَ لَهَا يَسُوعُ: «مَا لِي وَلَكِ يَا امْرَأَةُ! لَمْ تَأْتِ سَاعَتِي بَعْدُ». [المترجم].

ومن ثَمَّ فالتدفُّق الطاغي للمكوِّن الأرضي السفلي chthonian للوجدان هو معضلة ذكورية. فالرجل يجب أن يتعارك مع تلك البشاعة المستقرَّة في المرأة وفي الطبيعة. وهو لا يمكنه الحصول على ذاتية أحادية فردية selfhood إلا عن طريق الغيوم، أو السحب الشيطانية التي يمكن أن تبتلعه: حب الأم، الذي يمكننا أيضًا أن نسمِّيه كره الأم. حب الأم، كره الأم، لها أو منها، يمثلان تآلب وتكتل القوة الطبيعية. والمساواة السياسية بالنسبة إلى المرأة لن تصنع سوى فرق ضئيل جدًا في هذا الإعصار الوجداني الذي يمر فوق السياسة وأسفلها، خارج منظومة الحياة الاجتماعية فلن يتوقف الصراع بين الأم والابن إلى أن يأتي الزمن الذي يولد فيه الأطفال من جرار زجاجية. ولكن في مستقبل شمولي totalitarian ذلك الذي يجرد المرأة من قدرتها التناسلية، لن يكون هناك أيضًا وجدان ولا فن. سيكون الرجال ماكينات، بلا ألم ولكن أيضًا بلا متعة. الخيال له ثمن، ندفعه كل يوم. ولا مفر لنا من هذه السلاسل البيولوجية التي تكبِّلنا.

ماذا أعطت الطبيعةُ الرجلَ للدفاع به عن نفسه ضد المرأة؟ هنا نأتي إلى مصدر إنجازات الرجل الثقافية، تلك التي تنساب مباشرة من تشريحه الفريد. فحياتنا ككائنات طبيعية أو فيزيقية تولِّد مجازات أساسية للاستيعاب والفهم، وهي مجازات تتباين تباينًا عظيمًا بين الجنسين. هنا لا يمكن أن تكون ثمَّة مساواة. فالرجل من الناحية الجنسية مقسَّم إلى وحدات compartmentalized. من حيث أعضائه الجنسية، فهو ملعون ومحكوم عليه بالقيام بنمط مؤبد من الخطّية linearity: التركيز، الهدف، التوجه. يحب أن يتعلَّم الاستهداف. من دون هدف، فإن التبوُّل والقذف ينتهيان إلى حالة من التلويث الطفولي لنفسه، أو ما يحيط به. أما الشبق الجنسي أو الإيروتيكية عند المرأة، فهي منتشرة مستطيرة على جسدها بالكامل. وتظل رغبتها في المداعبات الجنسية منطقة مشينة لسوء التواصل والفهم بين الجنسين. ويصبح التركيز التناسلي للذكر إنقاصًا، ولكنه في الوقت نفسه تكثيف. إنه ضحية الصعود والهبوط الجامحيْن. النشاط الجنسي عند الذكر- في الأصل ومن الناحية الوراثية- نشاط اكتئابي هوسي manic-depressive. الاستروجين يهدِّئ، أما الأندروجين فيهيِّج. والرجال دائمًا في حالة ثابتة من القلق الجنسي، يعيشون في قلق وترقُّب لهرموناتهم. وهم في الجنس كما في الحياة، يكونون مدفوعين إلى ما وراء- أنفسهم، وأجسادهم. حتى في الرحم تنطبق هذه القاعدة. فكل جنين يصبح أنثى ما لم يتشبع في الهرمون الذكَري الذي ينتج بإشارة من الخصيتين. لذلك، فإن الذكر قبل الميلاد، يكون فعليًا ما وراء الأنثى. ولكن أن يكون ما وراء، أي أن يكون مقصيًّا بعيدًا عن مركز الحياة. فالرجال يعرفون أنهم مقصيون جنسيًّا. يجوبون

الأرض سعيًا إلى الإشباع، يشتهون ويزدرون، لا يقنعون أو يرضون أبدًا. ولا يوجد في وجدان مؤلم بائس كهذا ما يمكن للمرأة أن تحسده.

إن المجاز المتعلِّق بالأعضاء التناسلية للرجل، هو التركيز والإسقاط. فالطبيعة تمنح الرجل القدرة على التركيز لمساعدته في التغلب على خوفه. والرجل يقترب من المرأة في صورة اندفاعات من التركيز التشنجي المتوتِّر. وهذا ما يمنحه وهم السيطرة المؤقتة على الأسرار الأصلية القديمة التي أتت به إلى الأمام. إنها تمنحه الشجاعة للعودة. والجنس يكون ميتافيزيقيًا بالنسبة إلى الرجال، وهو ليس كذلك بالنسبة للنساء. حيث لا توجد لديهن مشكلة ليحلونها بالجنس. وهن من الناحية الفيزيقية، والسيكولوجية، محتويات لأنفسهن وبصفاء وطمأنينة. قد يخترنّ أن ينجزن. ولكنهن لسن في حاجة إلى ذلك. لسن مندفعات إلى الما وراء بحكم أجسادهن المشاكسة. لكن الرجال خارج التوازن. يجب عليهم أن يطلبوا، أو يتعقَّبوا، أو يتودَّدوا، أو يستولوا. ولننظر إلى زوج الحمام على الحشائش، يا للحسرة: في مثل هذه الطقوس على جانب الحديقة، يمكننا أن نستطعم ما يثيره الجنس من شفقة بحس كوميدي. كم مرة يمكن للمرء أن يلحظ ذكر الحمام، وهو يقوم بمداعابات يائسة مضخِّمة لذاته نحو الأنثى، حيث تدير ظهرها مرة تلو الأخرى، وتسير مبتعدة عنه دونما اكتراث. ولكنه بالتركيز والإصرار قد ينتصر. لقد أنعمت عليه الطبيعة بالسهو عن سخافاته. حالة الاستهداف لديه تمثِّل منحة ولعنة في الوقت نفسه. وعند البشر، فإن التركيز الجنسي هو أداة الذكر لتجميع وتثبيت تدفق الطاقة والوجدان الأرضي الطاغي قسريًّا، ذلك التدفُّق الذي أساوي فيه بين المرأة والطبيعة. في الجنس، يكون الرجل مدفوعًا إلى الهاوية السحيقة التي يفر منها. يقوم برحلة إلى اللاوجود ويعود.

إذن من التركيز إلى الإسقاط في الما وراء، يكون الإسقاط الذكري للانتصاب والقذف هو النموذج المثال لكل إسقاط ثقافي وصياغة للمفاهيم conceptualization- من الفن والفلسفة إلى الفنتازيا، والهلاوس، والوساوس. لقد كان نصيب المرأة من صياغة المفاهيم في التاريخ أقل، لا لأن الرجال منعوهن من ذلك، بل لأن النساء لسن في حاجة إلى صياغة مفاهيم؛ ليكن موجودات. وسوف أترك السؤال مفتوحًا بخصوص الفروق في المخ. فصياغة المفاهيم والهوس الجنسي قد تنطلق أو تصدر من الجزء نفسه من المخ الذكري. والفيتشية[1]

(1) تصنف ضمن اضطرابات الشخصية، وهي عبارة عن انجذاب جنسي ونفسي- بهدف إشباع الرغبة الجنسية- إلى أجزاء من الجسد غير ذات صلة بتلك الرغبة، كالقدم مثلا أو الكوع، أو إلى شيء محدد من الأشياء بعينه، مثل قطعة من الملابس الداخلية، أو حذاء، أو جورب، أو خصلة شعر. ويشمل هذا =

Fetishism، على سبيل المثال ممارسة، مثلها مثل معظم الانحرافات الجنسية، مقصورة على الرجال. وهي صياغة مفاهيمية واضحة أو نشاط للترميز أو الاستعاضة بالرمز. والمناصرة التجارية الهائلة للفن الإباحي pornography عند الرجال أمر مماثل.

الانتصاب فكرةٌ، ورعشة الجماع فعلٌ للخيال. فعلى الذكر أن تتملكه إرادة في السلطة الجنسية أمام المرأة التي هي خيال لأمه، ولجميع النساء. والفشل والإذلال يكونان دائمًا كامنين إلى أن يحين وقت عملهما. إذ لا توجد امرأة قط يتوجَّب عليها أن تثبت نفسها كامرأة بتلك الطريقة المتجهِّمة التي يتوجَّب على الرجل أن يثبت بها رجولته. فهو عليه أن يؤدِّي، وإلا لن يستمر العرض. ولا صلة للتلاقي الاجتماعي بهذا الأمر. فالانتكاس انتكاس. والمثير للسخرية، أن النجاح الجنسي دائمًا ما ينتهي إلى حظ مائل sagging fortunes على أية حال. فكل إسقاط للذكر يكون متعاليًا، ولا بد له أن يكون متجدِّدًا بقلق وبلا نهاية. الرجال يدخلون نصرًا، ولكنهم ينسحبون عاجزين. فعل الجنس محاكاة صامتة قاسية لانحدار التاريخ والسقوط. فالترابط أو الصداقة أو الرفقة الذكرية (1) male bonding تمثِّل مجتمع الحفاظ على الذات؛ إعادة تأكيد على طراز اشتراكية السلطة بين الزملاء وتوزيعها بالتساوي collegial reaffirmation، من خلال أطر أكبر ومصطنعة من المرجعية. والثقافة هي الداعم الحديدي للرجل، في إسقاطاته الخاصة المعرَّضة دائمًا للخطر.

والتركيز والإسقاط يتجلَّيان على نحو بارز في التبوُّل، أحد أشكال التقسيم الوحدوي الفعَّال لتشريح الرجل. حيث يتصوَّر فرويد رجلًا بدائيًا متفاخرًا بنفسه، في قدرته على إطفاء

= السلوك تكرار استخدام أشياء غير حية للحصول على إثارة جنسية- إلا إذا كان الشيء مخصصا للإثارة الجنسية - مثل ملابس النساء، أو متعلقاتهن من الأحذية أو الجوارب. وقد يشمل النشاط الجنسي هذا الشيء وهذا السلوك، كما في حالة الاستمناء، أو يدمج في ممارسة جنسية بأن يطلب من شريكه ارتداء شيء معين. [المترجم].

(1) **الترابط أو الرفقة الذكرية** Male bonding مصطلح مستخدم في علم سلوك الحيوان أو الإيثولوجيا وعلم الاجتماع، وهو في الاستخدام العام يصف أنماطا من الصداقة و/ أو التعاون لدى الرجال (أو في حالة دراسة السلوك الحيواني: الذكور من أنواع وأجناس مختلفة). والمعنى الدقيق للمصطلح يختلف باختلاف السياق. ففي سياق العلاقات الإنسانية، يستخدم مصطلح الرفقة الذكرية (أحيانًا بسخرية وبصورة غير رسمية) ليصف الصداقة بين الرجال، أو الطريقة التي يصادق بها الرجال بعضهم بعضًا. ويستخدم التعبير أحيانًا بصورة مترادفة مع حسن الرفقة camaraderie. والصداقة بين الرجال غالبًا ما تقوم على أنشطة مشتركة، بدلًا من المشاركة الوجدانية (التي تعد نمطا ثابتا لدى صداقات النساء). وقد كان الاستخدام الأول الشهير للمصطلح في كتاب علم الأنثروبولوجي «ليونيل تيجر» Lionel Tiger، في كتابه الرجال في جماعات Men in Groups(1969، 2004). [المترجم].

النار بتيار من بوله. شيء غريب يمكن الافتخار به، ولكنه بالتأكيد بعيد عن مجال المرأة التي قد تصاب بحروق في فخذيها إن حاولت إطفاء النار ببولها. فتبول الذكر واقعيًا، هو نوع من التحقُّق، التعالي transcendence. أما المرأة، فتروي فقط رقعة الأرض التي تقرفص عليها. وتبوُّل الذكر شكل من أشكال التعقيب، أو التعليق الفوري commentary. قد يتم في أجواء ودية عندما يكون مشتركًا، ولكنه في الغالب عدواني، كما هو الحال في تشويه نجوم الروك في ستينيات القرن الماضي للنصب التذكارية العامة. فالتبوُّل على شيء يعني انتقاده. وقد بال جون واين John Wayne على حذاء مخرج متبرِّم سئم على مرأى من جميع طاقم الممثلين والعاملين. وهذا صنف من صنوف التعبير عن الذات، لا يمكن للمرأة التمكن من فعله أبدًا. الكلب الذكَر يعرف جيدًا كل شجيرة في مربعه السكني، فهو مثل فنان جرافيك، يترك توقيعه الوقح مع كل رفعة من قائمته. والنساء، مثلهن مثل أنثى الكلب، مقرفصات مشدودات إلى الأرض. ليس لديهن ثمة إسقاط ما وراء حدود الذات. المكان مطالَبٌ بإثبات أحقيتهن فيه بفعل جلوسهن عليه: حقوق المقرفصات.

إن خاصية المرأة الفسيولوجية الثقيلة والذاتوية solipsistic، نراها واضحة وضوحًا مملًا في الأحداث الرياضية، وفي حفلات الروك، حيث تنتظر خمسون امرأة في طابور السماح لهن بدخول زنزانات المرحاض المعزولة. في الوقت نفسه، نجد أصدقاءهن من الرجال خفيفي الحركة دخولًا وخروجًا (بكل المعاني)، ويقفون في الجوار يتطلَّعون إلى مراقبيهم، ويقلِّبون أعينهم من جانب إلى آخر. ومفهوم فرويد عن الحسد القضيبي، تثبت صحته جدًا عندما يريح الرجل الخارج من الحانة نفسه، وبسرور، في أزقة منتصف الليل، باستفزاز رفيقاته النساء اللاتي يكدن أن ينفجرن. ولكن هذا التقسيم الوحدوي المنفصل compartmentalization، أو عزلة أعضاء الذكر التناسلية، له جانبه المظلم. فهو يمكن أن يفضي إلى انفصال الجنس عن الوجدان، إلى الإغواء، إلى العهر promiscuity، إلى المرض. فالرجل المثلي المعاصر، على سبيل المثال، يسعى إلى النشوة في قذارة المراحيض العامة، التي قد تكون بالنسبة للنساء أقل مكان مثير للشبق الجنسي على وجه البسيطة.

إن المجازات التي يستخدمها الرجل للتعبير عن التركيز والإسقاط، تمثِّل فوضى لكل من الجسد والعقل. ومن دونها، سيكون الرجل لا حيلة له أمام قوة المرأة. من دون هذه المجازات، لكانت المرأة، ومنذ زمن طويل، قد ابتلعت كل الخلق في ذاتها. لكانت انعدمت الثقافة، والنظام، والترتيب الهرمي لكل تراتبية فوق الأخرى. ولو كان مقدَّرًا للعقل يومًا أن يتحرَّر من المادة، فيجب أن تخسر العقيدة الأرضية لصالح العقيدة السماوية. والسخرية، أنه كلما فكَّرت

المرأة الأكثر حداثة وعصرية بوضوح أبوللوني، كلما شاركت في الهدم التاريخي لجنسها. المساواة السياسية للمرأة، مرغوبة وضرورية كما هي، ولكنها لن تعالج الفصل الراديكالي ما بين الجنسين، ذلك الذي يبدأ وينتهي في الجسد. فالجنسان سيظلّان دائمًا يرتجّان بهزات عنيفة من الجذب والإبعاد.

الخنوثة[1] Androgyny، ذلك النموذج الذي تروّج له بعض النسويات بوصفه نموذجًا مسالمًا، معارضًا للعنف pacifist في سبيل اليوتوبيا الجنسية، ينتمي إلى الحياة التأمُّلية لا إلى الحياة الفاعلة. فالخنوثة هي الامتياز القديم للقساوسة، والكهنة والفنانين. ولقد سيَّستها النسوية كسلاح ضد المبدأ الذكوري. وبإعادة تعريفها، أصبحت الخنوثة الآن تعني أن الرجال يجب أن يكونوا مثل النساء، وأن النساء يمكنهن أن يكنّ ما يشأن. فالخنوثة إلغاء للتركيز والإسقاط عند الذَّكر. والوصفات المستقبلية التي يستنها الأكاديميون والكتَّاب البرجوازيون، تنطوي على تحيُّزهم الخاص. فإصلاح قسم اللغة الإنجليزية في كلية ما، لا يشكل أي فارق فيما يجري في ساحة الانتظار على ناصية الشارع. التركيز والإسقاط عند الذكر واضحان في كل مكان في الطاقة العدوانية للشوارع. ولحسن الحظ، أن المثليين من الذكور من كل طبقة اجتماعية حافظوا على عقيدة الذكورية، التي لن تخسر أبدًا شرعيتها الجمالية. لقد صاحب ذرى رئيسية للثقافة الغربية، انتشار المثلية الجنسية بمعدل مرتفع بين الذكور– في أثينا القديمة، والنهضة «الرينيسانس»، وفي فلورنسا، وفي لندن. التركيز والإسقاط الذكوريان يعززان نفسيهما، ويؤديان إلى إنجازات فائقة لصياغة المفاهيم على الطريقة الأبوللونية.

فإذا كانت الفسيولوجية الجنسية تمدنا بنموذج أو نمط خبرتنا بالعالم، فما المجاز الأساسي للمرأة؟ إنه سر غامض، ما هو مخفي. تتحدَّث كارين هورني Karen Horney عن عجز البنت عن رؤية أعضائها التناسلية، وقدرة الولد على رؤية أعضائه، بوصفهما مصدر «الشخصانية الأكبر للمرأة، مقارنة بالموضوعية الأكبر للرجل»[2]. ولإعادة صياغة هذه المقولة بتأكيداتي المختلفة:

(1) اخترنا المقابل الأوضح والمؤدي إلى المعنى دون التباس، حيث هناك معان ومفردات أدق تستند إلى أطر تاريخية وميثولوجية مثل مصطلح الزنمردة الذي يأتي كترجمة أو تعريب لكلمتي زن ومرد الفارسيتين ويعنيان امرأة رجل، وقد استعمل كلمة الزنمردة لأول مرة أبو نواس في أشعاره، وكذلك شاعر آخر كان يسمى ابن يسار الكواع، والمصطلح يقابل المصطلح اليوناني أندروجونوس Andrognous بمعنى ذو التركيب المماثل. وعند الفراعنة هناك تصور لإله زنمردي حح وححت. لمزيد من المعلومات والخلفية التاريخية، انظر أيضًا: https://en.wikipedia.org/wiki/Androgyny. [المترجم].

(2) «On the Genesis of the Castration Complex in Women,» International Journal of Psychoanalysis 5 (1924): 53.

أرى أن تيقن الرجال الوهمي، من أن الموضوعية ممكنة؛ إنما يقوم على إمكانية رؤية أعضائهم التناسلية. ثانيًا، هذا التيقن إنما هو انحراف دفاعي من تخفي الرحم المثير للقلق. فالنساء أكثر ميلًا إلى الواقعية، وأقل وسوسة؛ بحكم قدرتهن على تحمُّل الغموض. وهو ما تعلمنه من عجزهن عن معرفة أجسادهن بشمول. فالنساء يقبلن المعرفة المحدودة على أنها ظرفهم الطبيعي، وهي حقيقة إنسانية كبيرة قد يفني الرجل عمره ليصل إليها.

إن جسد المرأة ينطوي على حالة من التخفي الذي لا يُطاق، وينجرد على كل تعاملات الرجال مع النساء. كيف يبدو الأمر داخلهن؟ هل تصل المرأة إلى الرعشة؟ هل الذي بداخلها هو طفلي بالفعل؟ تُرى من كان أبي الحقيقي؟ السرية إذن تكفِّن نشاط المرأة الجنسي، وهي السبب الرئيسي في السجن الذي فرضه الرجل عليها. فهو لا يمكنه التأكد من أن ابنها هو ابنه أيضًا، إلا من خلال حبس إياها في الحريم، وتحت حراسة المخصيين. أما ظهور الأعضاء التناسلية للرجل، فهو مصدر رغبته العلمية scientific desire في الاختبار الخارجي، التصديق، إنه الدليل. بهذه الطريقة يأمل في حل قصة السرية القصوى، مولده المنتمي إلى العالم الأرضي السفلي chthonian. المرأة محجَّبة. والتمزيق العنيف لهذا الحجاب قد يكون دافعًا أو حافزًا لدى عصابات الاغتصاب، وجرائم القتل بالاغتصاب، خصوصًا من نوعية فض الأحشاء ذات المنحى الطقوسي لدى جاك السفاح. فتثبيت السفَّاح المغتصب لرحم ضحيته بالمسامير في مكان عام، يوازي بالضبط الطقس القبلي لدى البوشمن Bushman في جنوب أفريقيا. الجرائم الجنسية دائمًا ما يقترفها الذكر، لم يحدث مطلقًا أن قامت بها الأنثى؛ لأن مثل هذه الجرائم تصيغ مفهوم الاعتداءات على قدرة المرأة والطبيعة على كل شيء، تلك القدرة التي لا يمكن نيلها. كل جسد امرأة يحتوي على صومعة، زنزانة من الليل البائد archaic night، المكان الذي يجب على العارف بكل شيء all knowing أن يتوقَّف عنده. هذا هو المعنى العميق في ما وراء التعري التدريجي striptease، تلك الرقصة السرية ذات الأصول الوثنية، التي مثلها مثل الدعارة، لم تقدر المسيحية على استئصالها. الرقص الإيروتيكي من جانب الذكور لا يمكن أن يضاهيها. فالمرأة العارية تخلع على المسرح آخر احتجاب، ظلام العالم السفلي الذي جئنا منه.

إن جسد المرأة سر، مساحة مقدسة. الوادي المقدس[1] temenos، تعبير إغريقي تبنيته

(1) كلمة temenos كما تشير الكاتبة هي كلمة إغريقية، ظلت كما هي في الإنجليزية مثلها مثل كلمات كثيرة تميل الكاتبة إلى استخدامها تأثرًا في بعض أجزاء الكتاب بالميثولوجيا الإغريقية، وهذه الكلمة تعني قطعة الأرض التي استقطعت وخصصت لاستخدام الملوك والآلهة، أو قطعة الأرض المفصولة =

لمناقشة الفن. في هذه المساحة المقتطعة والمخصَّصة من جسد المرأة، تعمل الطبيعة بأعلى مستوياتها ظلمة وأكثرها ميكانيكية. فكل امرأة هي كاهنة، حارسة لوادي الأسرار العفاريتية الشيطانية المقدس. العذرية مختلفة تصنيفيًا بين الجنسين. كي يصبح الولد رجلًا، يتطلَّب الأمر خبرة. القضيب مثل العين أو اليد، امتداد للوصول الذاتي إلى الخارج. ولكن البنت وعاء مختوم، يجب اختراقه بالقوة. جسد الأنثى النموذج الأوَّلي لكل المساحات المقدَّسة، من الكهف المقدَّس إلى المعبد، إلى الكنيسة. الرحم هو قدس الأقداس المستور المحجوب، معضلة عظيمة، كما سنرى، عند الجدليين الجنسيين sexual polemicist ومثيري الخلاف، من أمثال وليام بليك William Black الذي يسعى إلى إلغاء الذنب والسرية من الجنس. ذلك أن المحرَّم حيال جسد المرأة، هو المحرَّم الذي يحلِّق دائمًا فوق مكان السحر. فالمرأة- حرفيًا- هي الباطن الخفي occult، بمعنى «المستترة». هذه المعاني الموحشة المروِّعة لا يمكن تغييرها، بل كل ما يمكن عمله إزاءها هو قمعها. إلى أن تعود؛ فتخترق الوعي الثقافي مجدَّدًا. فالمساواة السياسية سوف يقتصر نجاحها على النجاح بالمعنى السياسي. ولكنها لا حيلة لها أمام النموذج الأصلي archetypal. فلنقتل الخيال، ولنقتطع الدماغ، ونخصي، ونُجري عمليات، ثم يصبح الجنسان متساويين. وإلى أن يحين هذا الوقت، يجب علينا أن نعيش ونحلم في هياج الطبيعة الشيطاني.

إن كل شيء مقدَّس ولا يمكن انتهاكه يكون مثيرًا للاستباحة والانتهاك. كل جريمة يمكن

= عن الاستخدامات العامة وموهوبة للإله، قطعة أو مقاطعة أو غيضة مقدسة. مضمار السباق الخاص بمعبد كاهنة معبد بثيا Pathiaكاهنة أبوللو في دلفي، التي كانت تنطق بالقول عن الغيب، هو أيضًا يسمى temenos. وقد اخترنا «الوادي المقدس» كمقابل في العربية لقرب المعنى وأثره التاريخي والثقافي بما تقصده الكاتبة. وقد ظهر استخدام مصطلح temenos في ثقافات البحر المتوسط الكلاسيكية كمنطقة محجوزة لعبادة الآلهة. وقد استخدمها بعض الكتاب بتطبيقها على الغيضة أو البستان المقدس، منفصلة عن مساحات الحياة اليومية، فيما استخدمها آخرون لتشير إلى مساحات داخل التطوير الحضري القديم، حين تكون جزءا من المعابد. لمزيد من المعلومات، انظر:

Henry George Liddell. Robert Scott A Greek-English Lexicon Revised and Augmented Throughout by Sir Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderick McKenzie .Oxford: Clarendon Press, 1940. temenos - a piece of land cut off and assigned as an official domain ;II .a piece of land marked off from common uses and dedicated to a god, precinct ;III .temple«.

David S. Whitley ,Reader in Archaeological Theory: Post-processual and Cognitive Approaches ,1998 ,Routledge.

[المترجم].

أن تُرتكب سوف تصبح واقعًا. فالاغتصاب طريقة للعدوانية الطبيعية التي لا يمكن السيطرة عليها إلا بواسطة العقد الاجتماعي. والصيغة الأكثر سذاجة للنسوية المعاصرة، تكمن في تأكيدها على أن الاغتصاب هو جريمة عنف، وليس جريمة جنس. أي أنه مجرَّد قوة متنكرة في الجنس. ولكن الجنس قوة، وكل أنواع القوة تكون في أصلها الموروث عدوانية. والاغتصاب قوة ذكرية تحارب القوة الأنثوية. فلم يعد ممكنًا التماس العذر للاغتصاب أكثر من القتل أو أي تعدي آخر على حقوق الآخر المدنية. والمجتمع يمثل حماية للمرأة ضد الاغتصاب، وهو ليس السبب في الاغتصاب، كما تزعم بعض النسويات بسخف. الاغتصاب هو التعبير الجنسي لإرادة القوة التي تغرسها الطبيعة في كل منا، والتي ظهرت الحضارة لاحتوائها. لذلك، فإن المغتصب هو رجل لا يتمتع سوى بقدر ضئيل جدًا من التنشئة الاجتماعية، وليس العكس. الدليل العالمي والطاغي هنا، هو أنه أينما تكون ضوابط المجتمع ضعيفة، كما هو الحال في الحرب أو حُكم الغوغائية، فإنه حتى الرجال المتحضرون يتصرَّفون بطرق غير متحضِّرة، ومن بينها وحشية وهمجية الاغتصاب.

إن مجازات الجسد الكامنة فيه، تكفل للاغتصاب بقاءه. فهو تطوُّر في درجة الكثافة أو الشدة الخاصة بالحركات الأساسية للجنس. ففقدان البنت عذريتها، دائمًا ما يكون بمعنى من المعاني انتهاكًا للقدسية، غزوًا لحقيقيتها وهويتها. فض البكارة هدم. ولكن العنف والهدم من أدوات الطبيعة للخلق. والعنف الأكثر شيوعًا في العالم هو الولادة، بألمها الرهيب ونزيفها المرعب. الطبيعة تمنح الذكور خلاصات من هرمونات السيطرة؛ بغية القذف بهم ضد السر التعجيزي للمرأة، التي يمكن بسببها- ومن دون هذه السيطرة- أن يتعرضوا للتقلص. إن قوتها كسيدة الميلاد، تكون شديدة القوة. الشهوة والعدوان منصهران في الهرمونات الذكرية. أي أحد يشك في هذا، ربما لم يكن مطلقًا قد قضى وقتًا طويلًا حول الخيول. ففحول الخيل خطيرة جدًا؛ لذا يجب تلجيمها ووضعها في قفص في الاسطبل. وهي بمجرد خصيها تصبح لطيفة بما يكفي لجعلها مطية للأطفال. الاختلاف الهرموني عند البشر ليس كبيرًا، ولكنه أكبر مما يود الروسّويون Rousseauist أن يعتقدوا. فكلَّما ازداد هرمون التستيرون، ارتفعت الطاقة الجنسية، الليبيدو. وكلَّما كان الذكر مسيطرًا، ازدادت إسهاماته في التجميعة الجينية. حتى على المستوى المجهري، فإن خصوبة الذكر تكون وظيفة لا لعدد الحيوانات المنوية فحسب، بل لحركتها الذاتية، حركتها التي لا تكل، والتي تزيد من فرص الحمل. الحيوانات المنوية هي القوات الهجومية المصغرة، والبويضة هي القلعة الأحادية التي يجب اختراقها. الحيوان المنوي الضعيف أو السلبي، يحط هناك مثل البطّ الميت. الطبيعة تكافئ الطاقة والهجوم.

إن الاستباحة والانتهاك، يمثلان جزءًا من الانحراف الجنسي، ذلك الانحراف الذي لن يتوافق أبدًا مع نظريات الإحسان الليبرالية. فكل سلوك جنسي صحيح أخلاقيًا أو سياسيًا، سوف يتم إفساده، بقانون الطبيعة الشيطاني. كل ساعة من كل يوم، تتم إثارة رعب في مكان ما. والنسوية، في جدالها من زاوية رؤية المرأة الأكثر اعتدالًا، تغفل إغفالًا كاملًا شهوة الدم في الاغتصاب، فرحة الانتهاك والتدمير. لقد تم توثيق جماليات ومظاهر الشبق الجنسي للاستباحة- الشر لمجرد الشر، شحذ الأحاسيس بواسطة الوحشية والتعذيب- عند «ساد» Sade، و«بودلير» Baudelaire، و«هويسمان» Huysmans. وقد تكون النساء أقل عرضة لمثل هذه الخيالات الفانتازية؛ لأنهن يفتقدن فيزيقيًا الجاهزية للعنف الجنسي. لا يعرفن إغواء الغزو القسري لقدسية جسد الآخر.

إن معرفتنا بهذه الفنتازيا تمتد وتتسع عبر الفن الإباحي، وهذا هو السبب في أننا ينبغي أن نتسامح مع الفن الإباحي، على الرغم من أن عرضه عرضًا عامًا قد يكون مقيَّدًا إلى حدٍّ كبير. فالخيال لا يمكن أن يكون، ويجب ألا يكون، واقعًا تحت إجراءات النظام والأمن البوليسي. والفن الإباحي يعرض لنا قلب الطبيعة الشيطاني، تلك القوى الأبدية التي تعمل تحت وما وراء الاتفاق الاجتماعي. الفن الإباحي لا يمكن فصله عن الفن؛ الاثنان يخترق كلاهما الآخر، أكثر بكثير مما أقرَّه واعترف به النقد الإنساني. وهنا، فإن «جوفري هارتمان» Geoffrey Hartman على حق في قوله: «الفن العظيم دائمًا ما يحاط بشقيقيه في الظلام: التجديف، والفن الإباحي»(1). هاملت نفسه- العمل الغربي الأصيل من الدرجة الأولى- يعج بالدعارة والفجور. المجرمون عبر التاريخ، من «نيرون» Nero و«كاليجولا» Caligula إلى «جييه دي ريه» Gilles de Rais والقادة النازيين، لم يكونوا يومًا في حاجة إلى الفن الإباحي لإثارة إبداعهم الأصيل البشع ببراعة. فالعقل الإنساني الشيطاني مكتمل بما يكفي.

إن الفترات السعيدة هي تلك الفترات التي يكون فيها الزواج والدين في حالة قوية. فالنظام والانضباط يحميانا ضد الجنس والطبيعة. وللأسف، فنحن نعيش زمنًا ترمح فيه فوضى الجنس في البراح، جهرًا وعلانية. ويشير «ولسون نايت» G. Wilson Knight في هذا الصدد إلى إن «المسيحية أتت في الأصل كإسقاط للمحرمات باسم إنسانية مقدسة؛ ولكن الكنيسة التي اهتمت بإبراز تلك النوعية من الإنسانية المقدسة، لم تفلح حتى يومنا هذا، في مسحنة، أي إضفاء الطابع المسيحي على السحر الشرير الوثني للجنس»(2). إن الخطأ الأكثر

(1) Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970 (New York, 1970), 23.

(2) Atlantic Crossing (London, 1936), 111.

بروزًا ووضوحًا الذي اكتنف عملية التأريخ، يتمثَّل في تأكيده على أن المسيحية- اليهودية قد أنزلت الهزيمة بالوثنية. ولكن الوثنية في الحقيقة ظلَّت باقية في آلاف من أشكال الجنس والفن، وهي الآن في الإعلام الحديث. لقد أدخلت المسيحية تعديلات متتالية، واستوعبت بل امتصت، بمهارة واقتدار، معارضتها وخصمها (كما في النهضة الإيطالية)، وخفَّفت من جمودها العقائدي للتكيّف مع التغيير وقتما يحدث. ولكن المسيحية بلغت مرحلة حرجة. فمع إعادة بعث الآلهة في الوثنيات الجماهيرية للثقافة الشعبية، مع انطلاق الجنس وانفجار العنف في كل ركن من أركان الإعلام الجماهيري الموجود في كل مكان، فإن المسيحية- اليهودية تواجه أهم وأخطر تحدٍ لها، منذ مواجهة أوربا مع الإسلام في العصور الوسطى. فها هي وثنية الثقافة الغربية الكامنة، قد انطلقت وتفجَّرت مرة أخرى، بكل حيويتها الشيطانية.

لم تكن الوثنية مطلقًا تلك الخلاعة، أو الاستباحة المنفلتة جنسيًا للمحرمات، كما صوَّرتها البعثات التبشيرية للمسيحية الشابة المستنفَرة. فالاستفراد بأشياء معينة على أنها الوثنية النموذجية، مثل عربدة الأرستقراط الرومان أواخر العصر الروماني، يعد أمرًا غير عادل، تمامًا مثلما نستفرد بأشياء معينة لنصف بها المسيحية النموذجية، مثل خطايا القساوسة المارقين، أو أوقات المرح والتهييص عند البابا ألكسندر السادس بابا الفاتيكان. إن العربدة الحقيقية كانت دائمًا احتفاءً بعقائد الأم، المرتبطة بالعالم الأرضي السفلي، بما فيها من جنس وإراقة الدماء. ولقد أقرَّت الوثنية بشيطانية الطبيعة ومجَّدتها وخافتها، كما أطرت التعبير الجنسي بوضعها صيغًا طقوسية. أما المسيحية، فقد كانت تطورًا لديانة ديونيسوسية Dionysian سرية غامضة. ومن قبيل المفارقة، أن المسيحية حاولت قمع الطبيعة لصالح عالم آخر متعالٍ. فالصلة الوحيدة بالطبيعة التي سمحت بها المسيحية لتابعيها كانت الجنس المسوّغ بالزواج، أو الجنس المكرَّس له اجتماعيًا. لقد تجسَّدت الطبيعة الأرضية السفلية في شخصيات إلهية نسائية عظيمة، مثَّلت أكبر ند مناوئ مهيب، ومخيف، للمسيحية. فالمسيحية تعمل بأفضل صورة لها، عندما تقوم مؤسَّسات مبجَّلة مثل الرهبانية أو الزواج العمومي، بتوجيه الطاقة الجنسية في اتجاهات إيجابية. فقد انتفعت الحضارة الغربية، وتربَّحت على نحو هائل، من التسامي sublimation الذي فرضته المسيحية على الجنس. ومن ثَمَّ فإن المسيحية تكون في أضعف صورها، عندما يكون الجنس مثارًا دائمًا من اتجاهات أخرى، كما هو حادث الآن. لا يمكن لديانة متعالية أن تتنافس مع القرب الوثني المذهل والملموس للإعلام الشهواني الأحمر carnal-red. فأعيننا وآذاننا غارقة في تدفق حسي طاغٍ.

إن الهوية الطقوسية الوثنية للجنس والعنف، هي اختبار الإعلام الرئيسي للمدرسة الروسوية

Rousseauism المدلَّلة لدى أتباع الإنسانية المعاصرة. فالإعلام التجاري المستجيب مباشرة للرعاية الشعبية، يتحاشى الرقباء الليبراليين الذين يملكون مثل هذا التحكم على ثقافة الكتب. أما في السينما، والموسيقى، والإعلانات، فإننا نتأمَّل ونمعن النظر في جميع الأساطير الشيطانية، والأنماط الجنسية، للوثنية التي لم تتمكن الحركات الإصلاحية- من المسيحية إلى النسوية- أبدًا من مكافحتها. إن الجنسين في حالة حرب أبدية. ثمَّة عنصر للهجوم في جنس الذكر، عنصر للبحث والتدمير، سوف ينطوي دائمًا على احتمال الاغتصاب. وفي جنس الأنثى ثمَّة عنصر للتوريط، أو الإيقاع في الشرك، نوع من تحكم باطني بعيدًا عن متناول الشعور subliminal manipulation يؤدي إلى طفلنة، أو إضفاء حالة الطفل بدنيًّا ووجدانيًّا على الذكر. ويلاحظ فرويد، وعلى ذكر نظريته عن المشهد الأوَّلي، أن الطفل الذي يسمع أبويه عَرَضًا، وهما يضاجعان بعضهما، يعتقد أن الذكر يجرح الأنثى، وأن تأوُّهات المرأة من المتعة، هي تأوُّهات ألم. معظم الرجال يكتفون بـ«الشخر» في أفضل الأحوال. ولكن تأوُّهات المرأة الجنسية الغريبة، تأتي مباشرة من العالم السُّفلي. إنها إحدى نساء أو تابعات Maenad «باخوس» إله الخمر على وشك الفتك بضحيتها. الجنس لحظة بشعة مريعة من الطقوسية والتعزيم والرّقية، نسمع فيها الزغاريد البربرية للمرأة لانتصار الإرادة. سيطرة تتحلَّل في سيطرة أخرى. الواقع تحت السيطرة يصبح المسيطر.

إن كل امرأة في حيض، أو وضع مولود، تكون وثنًا وبدائية، ترتد خلفًا إلى تلك الشواطئ المحيطية البعيدة التي لم نتطوَّر أبدًا منها تطوُّرًا كاملًا. على نواصي شوارع كل مدينة، توجد عاهرات، أقدم مهنة في العالم، يقفن كنوع من التأنيب على الأخلاقية الجنسية. إنهن يمثِّلن الوجه الشيطاني للطبيعة، حين يبادر بأسراره الوثنية. والدعارة ليست مجرد صناعة خدمية تقوم على تلبية الطلب الذكري الفائض، والذي يتجاوز دائمًا عرض الأنثى. الدعارة اختبار لصراع القوة الأخلاقية للجنس، ذلك الصراع الذي لم يكن الدين أبدًا قادرًا على إيقافه. إن العاهرات، ومن يمارسن الفن الإباحي، ومن يرعاهن لصوص عساسون في غابة الليل البائد البدائي.

وعمل الطبيعة على الجنسين على نحو متباين، نراه مثبتًا في حالة المثلية الجنسية الذكرية والأنثوية المعاصرة، الحالة التي تبيِّن لنا كيف يعمل الجنسان بصورة منفصلة، خارج الاتفاق الاجتماعي. النتيجة، وفقًا لإحصاءات التكرار الجنسي: غُلمة ذكورية مفرطة، واهتمام الأنثى بعش المولود female nesting. فالذكر المثلي homosexual أكثر ممارسة للجنس مقارنة بنظيره الغيري heterosexual؛ والأنثى المثلية تمارسه أقل من نظيرتها الغيرية. وهذا يعد استقطابًا راديكاليًّا للجنسين، عبر متصل أحادي، قوامه في الحالتين عدم التوافق الجنسي.

عدوانية الذكر وشهوته، هي مصانع الطاقة في الثقافة. إنها أدوات الرجال للبقاء في الاتساع والضخامة الوثنية للطبيعة الأنثوية.

لقد منحت «الازدواجية» القديمة الرجال حرية جنسية أُنكِرت على النساء. ونجد النسويات الماركسيات يقلِّصن العقيدة التاريخية للعذرية الأنثوية في حدود قيمتها كملكية، يثمنُها الذكور في سوق الزواج. وسوف أبرهن بدلًا من ذلك، بأنه كان- وما زال- هناك أساس بيولوجي لهذه الازدواجية. فالتقارير الطبية الأولية حول المرض القاتل للمثليين الجنسيين الذكور، تشير إلى أن الرجال الأكثر عرضة للخطر، هم أولئك الذين عاشروا ألف شريك على مدى حياتهم. شيء يدعو للريبة. من عساهم أن يكونوا؟ ولما حدث ذلك مع كل من عرفهم المرء كما يتضح. رجال جادون وطيبون ومتحررون، ليسوا متسكعين أو سفاحين. أي هاوية سحيقة تقسم الجنسين؟! فلنتخلَّ إذن عن وجود التطابق الجنسي، ونقر بالثنائية المريعة للنوع الاجتماعي.

الجنس الذكري يتطلَّب رومانسية واستكشافًا وتأملات وتفكُّر. والاختلاط الداعر عند الرجال ربما يبخس الحب، ولكنه يشحذ الأفكار. أما الاختلاط أو العهر عند النساء مرض، نقص في الهوية. المرأة العاهرة كثيرة الاختلاط ملوَّثة ذاتيًا، وعاجزة عن خلق أفكار واضحة. لقد مزَّقت السلامة والنزاهة الطقوسية لجسدها. ومن أفضل مصالح الطبيعة، أن تثير، أو تدفع، الذكور المهيمنين، إلى نشر بذورها بلا تمييز. ولكن الطبيعة أيضًا تنتفع من نقاء الأنثى. حتى في النساء المتحرِّرات أو السحاقيات، ثمَّة قيد بيولوجي يهمس لهن: حافظي على قناة الولادة نظيفة. في المحافظة الحريصة على نفسها، تحمي المرأة جنينًا خفيًا. وربما يكون سبب هذا هو رعبهن القديم الأصلي (بدلًا من الخوف الناتج عن التنشئة الاجتماعية) فنساء كثيرات، ما عدا الجريئات منهن، يخفن العناكب والحشرات الزاحفة السريعة. فهن يحافظن على أنفسهن في محمية؛ لأن جسد الأنثى خزان reservoir، رقعة عذراء من المياه الراكدة المتجمِّعة إلى أن يأتي وقت الجنين. فمطاردة الذكر وفرار الأنثى، ليستا مجرد لعبة اجتماعية.

خيال المطاردة في الجنس عند الذكر، يمثل حربًا بين الهوية والعدمية. الانتصاب أمل في الموضوعية، حيث قوة العمل كفاعل حر. ولكن عند ذروة نجاحه، تجر المرأة الرجل للخلف، إلى حضنها تشرب طاقته وتبيدها. يقول فرويد: «يخشى الرجل أن تسلبه المرأة قوّته، يخشى أن يصاب بعدوى أنوثتها، ثم يرى نفسه واهن القوى ضاوٍ»[1]. على الذكورية أن تحارب التأنُّث يومًا بعد يوم. المرأة والطبيعة تقفان جاهزيْن لتقليص الرجل إلى صبي، أو طفل وليد.

(1) Sexuality and the Psychology of Love, ed. Philip Rieff (New York, 1963), 76.

عمليات الجنس عمليات تشنجية convulsive، من المعاشرة الجنسية، إلى الحيض، إلى الولادة: التوتر وتفريغ التوتر، وتقلص، وانقباض، وضخ، وانفراج. الجسد يتلوّى مثل أفعى تنتفخ وتنسلخ عن جلدها. والجنس ليس مبدأه اللذة، بل العبودية الديونيسوسية لألم اللذة. وبقدر ما تكون المسألة متمثِّلة في التغلب على المقاومة سواء في الجسد أو لدى المعشوقة، فإن الاغتصاب سيظل دائمًا خطرًا حاضرًا. الجنس عند الذكر تكرار- إكراه: فأيًا كان ما يمكن لرجل أن يكتبه في التعليق عن إسقاطاته القضيبية، لا بد وأنه قد أعاد كتابته مرات ومرات. الرجل الجنسي هو الساحر، ينشر المرأة إلى نصفين. ولكن الرأس والذيل الأفعوانيين يظلان دائمًا حيين، ويلتئمان. الإسقاط لعنة الرجل: فهو إلى أبد الآبدين يحتاج إلى شيء ما أو شخص ما، يحقِّق الكمال لذاته. وهذا مورد من موارد الفن، وسر هيمنتهم التاريخية عليه. فالفنان هو الرجل الأقرب الذي توصَّل إلى محاكاة الهيمنة الذاتية الفائقة للمرأة. بيد أن الفنان دائمًا ما يحتاج إلى فنه، إسقاطه. والفنان العقيم، مثل ليوناردو Leonardo، يعاني عذاب الملعون. وأشهر الرسومات في العالم، الموناليزا، تسجل قوة وتفرُّد الرضا الذاتي للمرأة، ابتسامتها الساخرة الغامضة من أولادها الكثيرين النرجسيين الفخورين البائسين اليائسين.

كل شيء عظيم في الثقافة الغربية، جاء من العراك مع الطبيعة. الغرب وليس الشرق، هو من رأى الجمال المخيف للعملية الطبيعية، تلك الإهانة الموجَّهة إلى العقل في المادة الثقيلة العمياء، المتدحرجة الطاحنة. في فقدان النفس قد لا نعثر على الحب أو الإله، بل على القذارة والدنس البدائي البائد. ولقد سقط هذا التكشف على الذكر الغربي، الذي تم جره- بإيقاعات المد- إلى الخلف، حيث الأم المحيطية oceanic mother. إنه الانتقام من هذا السحب لأسفل undertow الذي ندين فيه للهياكل والبِنا العظيمة لثقافتنا. إن الأپوللونية Apollonianism الباردة والمطلقة، هي نفاية الغرب الملهمة. فالأپوللوني يمثل خطًّا ذكريًا مجرورًا ضد عظمة الطبيعة الأنثوية المهينة الحاطة من الإنسانية والمذلة لها.

وكل شيء يذوب في الطبيعة. ونحن نعتقد أننا نرى الأشياء، ولكن أعيننا بطيئة وجزئية. فالطبيعة تتفتح وتذبل في شهقات منتفخة طويلة، تصعد وتسقط في حركة موجات محيطية. والعقل الذي ينفتح كاملًا على الطبيعة، من دون مفهوم عاطفي مسبق، سوف يغرق تحت المادية القاسية للطبيعة، تحت تدفقها الفائض القاسي. ولكن لنرفع فلتر الإنسانية الوردي وننظر مرة أخرى. سنرى الطبيعة ترغي وتزبد، ففقاعاتها المنوية تتدفَّق بلا نهاية، وتتحطَّم في تلك الدورة اللاإنسانية من النفاية والتحلل والتقتيل. من الخلايا الزجاجية المتلاصقة المرصوصة لبيض السمك، إلى البذور الزغبية المنسابة في الهواء من البراعم الخضراء

المتفجِّرة، تكون الطبيعة هي عش الدبور المتقيِّح بالعدوانية والإسراف في القتل. هذا هو السحر الأسود الأرضي السفلي الذي نصاب بعدواه ككائنات جنسية؛ الهوية الشيطانية التي تعرِّفها المسيحية- على نحو يجانبه التوفيق- بأنها خطيئة أصلية original sin، وتظن أن بإمكانها تطهيرنا منها. إن المرأة المتناسلة هي أكثر العقبات إرهاقًا ومصدرًا للمتاعب أمام زعم المسيحية بالتسامح والشمول الاحتوائي، وهو الزعم الذي وُضع تحت الاختبار عبر مذاهبها المتمنية للحمل الطاهر والولادة العذرية. فالتناسلية ذات الطبيعة الأرضية السفلية، تشكِّل عقبة أمام جميع الميتافيزيقا الغربية، وأمام كل رجل في سعيه إلى الهوية، ضد أمه، أو في مقابلها. فالطبيعة هي إفراط الكينونة الثائر الحانق.

أما الفن، فهو السلاح الأكثر تأثيرًا ضد تدفُّق الطبيعة. الدين، والطقوس، والفن، بدأت واحدة، وما زال العنصر الديني، أو الميتافيزيقي، حاضرًا في الفن. فالفن، بغض النظر عن مدى اعتداله، لم يكن ذات يوم تصميمًا بسيطًا. إنه دائمًا ما يكون إعادة ترتيب طقوسي للواقع. مشروع الفن، في عصر جماعي مستقر، أو عصر فردي غير مستقر، يكون ملهمًا بالقلق. فكل موضوع يحدِّده الفن ويمجده، يكون عرضة للخطر من جانب نقيضه. الفن إطباق بغرض الحجب a shutting in in order to shut out. الفن ربط طقوسي لآلة الحركة الأبدية، وهي الطبيعة. كان الفنان الأول قسٌّ قبائليّ يلقي برقية، ويثبت طاقة الطبيعة الشيطانية في لحظة السكون الإدراكي. التثبيت fixation هو جوهر الفن، التثبيت كركود stasis والتثبيت كوسواس obsession. الفنان المعاصر الذي يرتضي بمجرد رسم خط عبر صفحة، إنما لا يزال يحاول ترويض جانبٍ غير قابلٍ للسيطرة، من جوانب الواقع. الفن ساحر خلاب. الفن يسمِّر الجمهور في مقاعده، يوقف الأقدام أمام لوحة، يثبِّت كتابًا في اليد. التأمُّل فعل سحري.

الفن نظام. ولكن النظام ليس بالضرورة عادلًا، أو خيِّرًا، أو جميلًا. قد يكون النظام تعسُّفيًا، قاسيًا، ووحشيًا. ولا علاقة للفن بالأخلاقية. قد تكون التيمات الأخلاقية حاضرة فيه، ولكن بصورة طارئة عرضية، وببساطة تقوم بموضعة الفن في وقت معين ومكان محدَّد. قبل عصر التنوير، كان الفن الديني كهنوتيًا واحتفاليًا شعائريًا. بعد التنوير، كان على الفن أن يخلق عالمه الخاص، أن يحل فيه طقس جديد، من طقوس التشكيل الفني، محل العموميات الدينية. فالأدب الأوغسطيني[1] في القرن الثامن عشر، يظهر لنا أن النظام في الأخلاق، وليست

(1) نمط من الأدب الإنجليزي نتج في عهود الملكة آن، والملك جورج الأول، وجورج الثاني في النصف الأول من القرن الثامن عشر، منتهيًا تحديدًا في أربعينيات القرن الثامن عشر بموت «ألكسندر بوب» Alexander Pop و«جوناثان سويفت» Jonathan Swift (في عامي 1744، و1745 على التوالي). حقبة =

الأخلاق في النظام هو ما يجذب الفنان. الليبراليون المثاليون، أو الطوباويون، هم فقط من يمكن أن يفاجأوا بأن النازيين كانوا جهابذة فن. خصوصًا في العصور الحديثة، عندما تم الدفع بالفن الرفيع إلى تخوم الثقافة، نجد الفن عدوانيًا وقهريًا بصورة واضحة. فالفنان لا يصنع الفن لإنقاذ البشرية، بل لإنقاذ نفسه. وجميع الملاحظات الخيِّرة من قبل فنان ما، تكون ضبابًا لستر مساراته، المسار الدموي لهجومه على الواقع وعلى الآخرين.

الفن وادٍ مقدس temenos. مكان طاهر من الناحية الطقوسية، نظيف، أرض مكنوسة، ذلك الجُرن الذي تُذْرى على أرضه الحنطة وغيرها من الحبوبthreshing floor، الموقع الأول للمسرح. أيًا من يدخل هذا المكان؛ يتحوَّل. من لوحات كهف الثور الأمريكي إلى نجوم السينما في هوليود، تدخل الكائنات المصورة أو الممثلة، في حياة عقائدية أخرى، قد لا يخرجون منها بعد ذلك أبدًا. لقد سُحروا. الفن قربانيٌّ، يحوِّل عدوانيته المتأصِّلة ضد كل من الفنان والتمثيل. يقول نيتشه، «كل ما ندعوه «ثقافة عليا»، تقوم في الغالب على روحنة الوحشية»[1]. جرائم القتل، والكوارث التي تنتهي إلى صفحات الأدب موجودة من أجل اللذة

= أدبية تميزت بملامح التطور السريع في الرواية، وتفجر الهجاء، وتحويل الدراما من الهجاء السياسي إلى الميلودراما، وتطور نحو شعر الاستكشاف الشخصي. وفي الفلسفة، كان عصرًا تهيمن عليه وعلى نحو مضطرد الإمبريقية أو التجريبية، بينما كانت في الكتابات الاقتصادية السياسية متميزة بالتطور الماركنتيلية أو جماعات المصالح كفلسفة رسمية، تطور الرأسمالية، وانتصار التجارة. ويأتي اسم أوغسطيني من جورج الأول الذي تمنى أن يراه الناس مثل القيصر أغسطس وقد كتب «ألكسندر بوب» رسالة إلى أوغسطس Epistle to Augustus وكان موجهًا إلى جورج الثاني وهو ما بدا بمثابة تصديق على مفهوم أن هذا العصر يشبه عصر أوغسطس، عندما أصبح الشعر أكثر صنعة وسياسي وهجائي أكثر من عصر يوليوس قيصر. وفيما بعد استخدم كل من «فولتير» و«أوليفر جولدسميث» في كتابه تاريخ الأدب History of Literature الصادر عام 1764 مصطلح الأوغسطيني للإشارة إلى أدب عشرينيات وثلاثينيات القرن الثامن عشر.
لمزيد من المعلومات والدراسات المتخصصة، انظر:

Defoe, Daniel .The Shortest Way with the Dissenters; Or, Proposals for the Establishment of the Church .Retrieved June 20, 2005.

Newman, Gerald and Brown, Leslie .Britain in the Hanoverian Age1714 ,-1837 .Taylor& Francis, 1997.

Thornton, Francis .Alexander Pope .New York: Pellegrini & Cudahy , 1952.

وللحصول على صور لأهم كتاب العصر الأوغسطيني ومقتطفات من أعمالهم ونقاشات لتيارات أدبية وفلسفية في هذا العصر، انظر:

http://en.wikipedia.org/wiki/Augustan_literature.

[المترجم].

(1) Beyond God and Evil, trans. Walter Kaufmann (New York, 1966), 158.

التأملية، وليست درسًا أخلاقيًا. مكانتها كخيال، مزاحة إلى حرم مقدس، يكثِّف لذتنا بضمان أن التأمل لا يمكن أن يتحوَّل إلى فعل. لا يمكن لوثبة من متأمِّل عاطفي أن تدرأ الحتمية الباردة لذلك الاحتفال الكهنوتي الذي تعاد تأديته طقوسيًا عبر الزمن. الدم الذي يُراق سيظل مراقًا دائمًا. الطقوس في الكنيسة أو المسرح، هي تثبيت لا أخلاقي، تطرد القلق عبر تشكيل الوجدان، وتجميده. طقوس الفن هي القانون الوحشي للذة التي يصنعها الألم.

الفن يصنع أشياء things. ولا توجد، من وجهة نظري، أعمال مصنوعات objects في الطبيعة، لا توجد سوى تعرية القوة الطبيعية المنهَكة، تلطيخ، وردم، وطحن قاهر، وتقليص كل مادة إلى سائل، الحساء الثخين البدائي الذي تُبقبق منه أشكال جديدة، تلهث من أجل الحياة. لقد تم تعريف دينيسيوس ومطابقته مع السوائل- الدم، عصارة النبات، اللبن، النبيذ. الدينسيوسية هي السيولة الأرضية السفلية للطبيعة. أما أپوللو، فيمنح الصيغة والشكل، يفرز كائنًا من كائن آخر. كل المصنوعات أپوللونية. كل صبي يترك أمه؛ ليصبح رجلًا، إنما يحوِّل الأپوللوني ضد الديونيسوسي. وكل فنان يكون مدفوعًا مرغمًا نحو الفن- يحتاج إلى صياغة كلمات أو رسم صور، احتياج المرء إلى التنفس- إنما يستخدم الأپوللوني في داخله لإنزال الهزيمة بالطبيعة الأرضية السفلية. وفي الجنس، يجب على الرجال أن يتوسطوا ما بين أپوللو وديونيسوس. فالمرأة، تستطيع جنسيًا أن تظل مواربة غائمة، تحصل على اللذة دون غاغة tumult أو صراع. المرأة هي الوادي المقدَّس لأسرارها المظلمة. ومن حيث الأعضاء الجنسية، فالرجل لديه شيء صغير يجب أن يغرسه في التحلل، أو في الذوبان الديونيسوسي؛ عمل لا يخلو من مخاطرة! ومن ثَمَّ فإن صنع الأشياء، والمحافظة على الأشياء، أمر مركزي ومحوري لخبرة الذكر. الرجل فيتشيّ fetishist. ومن دون الشيء المثير الذي يصنعه، سوف تبتلعه المرأة ثانية.

من هنا تأتي سيطرة الرجل على الفن والعِلم. بؤرة تركيز الرجل، وتوجهه، وتركيزه، وإسقاطه، وهو ما أطابق بينه وبين التبوُّل والقذف. إنها أدواته للبقاء الجنسي، ولكنها لم تمنحه يومًا نصرًا نهائيًا. فالقلق خبرة جنسية، تظل قوية كما كانت، وستظل دائمًا. هذا الرجل يحاول أن يصبح صحيحًا صالحًا عبر عقيدة الجمال الأنثوي. إنه مثبت شبقيًا/ إيروتيكيًا على «بهاء» تلك الودائع الإسفنجية الدهنية الأمومية للثدي، والأفخاذ، والأرداف. وهي- للسخرية- الأجزاء الأكثر سيولة والأقل ثباتًا في تكوينها التشريحي. جسد المرأة المتلاطم يعكس بحر الطبيعة الأرضية السفلية المائج العُباب. وبالتركيز على البهي الحسن، بجعل المرأة موضوعًا جنسيًا، كافح الرجل لتثبيت وإضفاء الاستقرار على الفيض المخيف للطبيعة.

التشيؤ objectification هو صياغة المفهوم conceptualization، المقدرة الأعلى للإنسان. تحويل الناس إلى أشياء جنسية، هو أحد التخصصات التي يتمتع بها بنو جنسنا. وهي لن تختفي أبدًا، ما دامت منسوجة مع دافع وحافز الفن، بل قد يكون تحويل الناس إلى أشياء أمرًا متوحِّدًا مع البشر. والشيء الجنسي هو شكل طقوسي مفروض على الطبيعة. إنه طوطم خيالنا المنحرف.

إن صنع الأشياء على النمط الأپوللوني، هو الخط الرئيسي للحضارة الغربية. ويمتد من مصر القديمة إلى وقتنا الحاضر. كل محاولة لقمع هذا الجانب من ثقافتنا أو كبته، تم التغلب عليها في نهاية المطاف. في بادئ الأمر تحوَّلت اليهودية، ثم المسيحية، ضد صنع الصنم الوثني. ولكن المسيحية وبتأثير واسع يفوق تأثير اليهودية، أصبحت أكثر ديانات العالم المحمَّلة بالفن، والواقعة تحت هيمنته. إن التخيل دائمًا ما يعالج عيوب الدين. والشيء الأصعب في الصنع الأپوللوني للأشياء هو الشخصية الغربية، الذات الفاتنة المكافِحة الانفصالية التي دخلت الأدب في الإلياذة Iliad، ولكن أول ظهور لها في الفن، كما سأبيِّن، كان في المملكة المصرية القديمة.

لقد حاولت المسيحية، بمحوها الفتنة العلمانية للوثنية، أن تجعل الروحانية هي الأساس. ولكنها كطائفة أو ملة معبَّأة للحرب، مصطفَّة للقتال، انتهى بها الحال بتعزيز بنية الذات المناصرة للحكم المطلق الاستبدادي absolutist لدى الغرب. البطل في صورة محارب الكنيسة في العصور الوسطى، الفارس في الدرع الساطع، هو الشيء الأپوللوني الأكثر كمالًا في تاريخ العالم. ومن هنا يمكننا القول إن كتب الفن تحتاج إلى إعادة كتابة: ثمَّة خط مباشر من النحت الإغريقي والروماني، عبر الدرع في العصور الوسطى، إلى إنعاش الكلاسيكية في عصر النهضة. الأسلحة والدروع ليست مجرَّد مصنوعات يدوية، بل فن. إنها تحمل الثقل الرمزي للشخصية الغربية. الدرع هو الاستمرارية الوثنية في مسيحية العصور الوسطى. وبعد أن أطلقت النهضة صنع الفن الحسي الوثني للكلاسيكية، استمر الخط الوثني بقوة جسورة إلى يومنا هذا. وفكرة أن التقاليد الغربية قد انهارت بعد الحرب العالمية الأولى، هي أحد الامتعاضات الصغيرة قصيرة النظر لليبرالية. وسوف أبرهن على أن الثقافة العليا، قد جعلت نفسها ثقافة مطلَقة من خلال العدمية العصابية للحداثة، وأن الثقافة الشعبية هي الوريث الأكبر للماضي الغربي. والسينما هي النوع الأدبي الأپوللوني الأسمى.. صُنع الشيء والشيء المصنوع، ماكينة الآلهة.

إن الرجل صائغ المفاهيم من زاوية جنسية والإسقاطي، قد حكم الفن؛ لأن الفن هو استجابته

الأپوللونية نحو المرأة وبعيدًا عنها. الشيء الجنسي هو شيء ما يمكن استهدافه. العين هي سهم أپوللو التابع لقوس التعالي الذي رأته المرأة في تبوُّل الذكر وقذفه. العين الغربية هي المقذوف projectile إلى الماوراء، تلك البرية الخاصة بشرط الذكر وظرفه. وليس من قبيل الصدقة، أن تكون أوربا هي أول من صنع الأسلحة النارية لتوظيف البارود، الذي كانت الصين قد اخترعته قبل ذلك بقرون طويلة، ولكنها لم تجد له استخدامات كثيرة. فالعدوانية القضيبية، والإسقاط القضيبي، جوهريان جذريان بالنسبة لصياغة المفاهيم الغربية. السهم، العين، البندقية، السينما: الشعاع الضوئي المتوهج لمسلاط/ مصباح/ بروجيكتور السينما، هي سبيلنا المعاصرة إلى التعالي الأپوللوني. السينما هي أوج الدافع الذكري الوسواسي الميكانيكي في الثقافة الغربية. مصباح السينما هو آلة قذف مباشرة مستقيمة أپوللونية، تظهر الصلة بين العدوانية والفن. كل تأطير تصويري أو صوري، هو تقييد طقوسي، وادٍ محظور. الشاشة السينمائية المستطيلة، منمَّطة كما هو واضح، على نمط اللوحات التصويرية المؤطَّرة التي تميَّز بها فن الرسم ما بعد النهضة- الرينسانس. ولكن كل صياغة مفاهيمية هي تأطير framing.

إن تاريخ الملابس ينتمي لتاريخ الفن، ولكنه عادة- وفي الغالب- ما تم اعتباره مجرَّد ملحق في دراسة متعلِّقة بالصحافة. لا يوجد ما هو تافه في ما يتعلَّق بالموضة. معايير الجمال هي صياغات مفاهيمية مسقطة من قبل كل ثقافة على حدة. إنها تخبرنا عن كل شيء. وقد كانت النساء أكثر من تم التضحية بهن عبر عجلة الموضة الدائرة إلى الأبد، تربط أرجلهن أو صدورهن بأوامر شبحية خيالية. إلا أنها ليست مجرد قمع سياسي مضاف إلى الابتهال النسوي feminist litany. فمعايير الجمال التي خلقها الرجال، وعادة ما تقرها النساء، إنما تحدُّ طقوسيًّا من الهالة الجنسية الأصلية للمرأة. الموضة هي الإبراز الخارجي للخفاء الشيطاني للمرأة، لغزها وسرها التناسلي. إنها تستحضر أمام العين الأپوللونية للرجل ما لا تستطيع هذه العين أبدًا رؤيته. الجمال هو إطار تثبيتي أپوللوني: إنه يوقف، ويكثِّف فيض وانجراف الطبيعة وإبهامها. فالجمال يتيح للرجل التصرف عبر تعزيز رغبته في ما يخشاه.

غير أن قوة العين في الثقافة الغربية لم تحظ بالتقدير أو التحليل الكامل. فالآسيويون يستخفُّون بالعينين ويحوِّلون القيمة إلى عين صوفية ثالثة، تميزها النقطة الحمراء على جبين الهندوسيين. حيث إن الشخصية في الشرق ليست أصيلة صادقة inauthentic، فالشرق يعرف الذات من خلال الجماعة. والتأمل الشرقي يرفض الزمن التاريخي. ونحن لدينا تقليد ديني موازٍ: البديهيات المتناقضة لدى المتصوفة والشعراء الشرقيين والغربيين، غالبًا ما تكون

غير مميزة. فالبوذية والمسيحية تتفقان في رؤية العالم المادي بوصفه سامسارا[1] samsara: حجاب الوهم. ولكن الغرب لديه تقاليد أخرى، التقاليد الوثنية، تلك التي تتأجَّج ذروتها في السينما. الغرب يصنع الشخصية والتاريخ؛ أشياء مبجّلة للتفكير والتأمل. الشخصية الغربية عمل فني، والتاريخ مسرحها. والقرن العشرون ليس عصر القلق، بل عصر هوليوود. حيث العقيدة الوثنية للشخصية، تم إعادة إيقاظها ثانية، وأصبحت تسيطر على كل الفن، وكل الفكر. إنها فارغة أخلاقيًا، ولكنها عميقة طقوسيًا. ونحن نعبدها بواسطة قوة العين الغربية. شاشة السينما وشاشة التلفاز هي واديها المقدس.

للثقافة الغربية عين طوَّافة. فالجنس الذكوري يصطاد ويفرز: الصبيان يتسكَّعون ويعوون بآلة التنبيه من سياراتهم الناعقة، يتصرفون وكأنهم يستمنون على الفتيات المتنزهات؛ فالرجال يتناولون الغداء على الجسور، يتصفَّحون الكتاب البدائي لصفير الإعجاب بالبنات، وبقبقة الحيوانات. في كل مكان، تكون المرأة الجميلة تحت المجهر، وتحت التحرش. إنها الرمز النهائي للرغبة البشرية. المؤنَّث هي المأمول؛ تنحسر إلى ما وراء قبضتنا، حيازتنا. ولهذا هناك دائمًا عنصر مؤنَّث داخل الشاب الجميل، في المثلية الجنسية للرجال. نحن نتبع هذه الصورة بأعين مشتاقة: ربما تكون هذه المرأة، ربما تكون هذه المرة. ممارسة الجنس قد تستر وتخفي وراءها حلمًا بالتحرُّر من الجنس. إن عمق التشابك بين الجنس والمعرفة والقوة؛ لا يمكننا من الحصول على إحداها دون الأخرى. والإسلام هنا حكيم ليدثِّر المرأة في سواد، حيث النظرة سبيل الشهوة. والشخصيات القاسية المحدَّدة في الثقافة الغربية، تعاني من التهاب العين. وهم كثيرون إلى درجة أنهم لم يكونوا أبدًا مصوَّرين في كتالوج، في ما عدا فن تصوير البورتريه العظيم. الأقنعة الجنسية الغربية تمثل عُقَد القوة nodes of power، ولكنها صنعت التياع الشبق الجنسي. ومن هذا الالتياع والعذاب، جاءت تقاليدنا الكبرى في الأدب والفن. وللأسف، لا سبيل لفصل الغث عن الثمين في الفن. في قبول هِبات الثقافة، قد يتحتَّم على المرأة أن تقضم الدودة مع التفاحة، أي تشرب السم في العسل.

لقد أخفقت المسيحية اليهودية في التحكم بالعين الغربية الوثنية. وكانت عملياتنا الفكرية قد تشكَّلت في اليونان، وورثتها روما التي تظل لغتها هي الصوت الرسمي للكنيسة

---

(1) سامسارا باللغة السنسكريتية تعني «الحركة التي لا تنقطع»، التدفق المستمر، وفي البوذية تعني دورة الميلاد التي يترتب عليها الانحلال والموت والتي يشارك فيها جميع البشر ولا يمكن الهروب منها إلا من خلال التنوير، والسامسارا ترتبط بالمعاناة، ومن ثم تعد نقيضًا للنيرفانا، أي الخلو من المعاناة، السالم التام للروح الخلو من التلهف والغضب وأي معاناة أخرى. [المترجم].

الكاثوليكية. والاستفسار الفكري والمنطق وثنيان. فكل استفسار تسبقه عين جوالة. وبمجرَّد أن تبدأ العين بالتجوُّل، لا يمكنها أن تقع تحت السيطرة الأخلاقية. واليهودية، بحكم خوفها من العين، تضفي المحرَّم على التصوير المرئي. فهي، أي اليهودية، تقوم على الكلمة أكثر من قيامها على الصورة. ولقد حذت المسيحية حذوها إلى أن انجرفت إلى المدرسة التصويرية، كي تروق للجماهير الوثنية. لقد بدأت البروتستانتية كمحطم أصنام، كاسرة لصور الكنيسة الرومانية الفاسدة. والنمط البروتستانتي النقي، تجسِّده كنيسة بيضاء عارية واضحة النوافذ. والكاثوليكية الإيطالية، ويسرني أن أقول هذا، تحتفظ بالتصوير الأكثر تزيينًا، ميراث ماض وثني لم يُفقَد أبدًا.

الوثنية تكثيف العين للنظر. إنها تقوم على الاستعراضية العقائدية، التي يرتبط فيها الجنس بالسادية-المازوخية. الألغاز والأسرار الأرضية السفلية القديمة، لم تختفِ أبدًا من الكنيسة الإيطالية. فرفات القديسين الشمعية تحت الزجاج، وعظام الأذرع في الأسمال البالية، موضوعة في وعاء الذخائر المقدسة الذهبية. «القديس سابستيان» St. Sebastian نصف العاري مثقوب بالسهام. «القديسة لوسي» St. Lucy بمقلتيها على طبق في يدها. الدم، والتعذيب، والنشوة، والدموع. إنها الحسية الزاعقة الصارخة، تجعل الكاثوليكية الإيطالية أكثر الأكوان اكتمالًا وجدانيًا في التاريخ الديني. لقد أضافت إيطاليا الجنس الوثني والعنف إلى العقيدة الفلسطينية المتقشِّفة the ascetic Palestinian creed. وكذلك بالنسبة لهوليوود، روما المعاصرة: إنه الجنس الوثني والعنف، هما ما أزهرا- بتألُّق وزهو- في إعلامنا المتعدِّد. لقد فكَّت الكاميرا وثاق الخيال الغربي الشيطاني. والسينما عرض جنسي، تباهٍ وثني. تبدو فيه الحبكة والحوار أمتعة كلامية عتيقة مهجورة. السينما، أكثر صنوف الأدب والفن تكثيفًا للعين، لقد استعادت الاستعراضية العقائدية للوثنية المعتقة. الفرجة عقيدة وثنية للعين.

ليس هناك من شيء كـ«مجرد» صورة. فالثقافة الغربية قائمة على العلاقات الإدراكية. فمن إسقاطات الإله المحلق بالعقيدة السماوية القديمة، إلى ماكينة الاحتفال- المتضخِّمة للترويج التجاري الأمريكي، نظَّمت الهوية الغربية نفسها حول أقنعة جنسية كاريزمية من التراتبية الهرمية. فكل إله هو وثن idol، أي حرفيًا «صورة» (كلمة idolum اللاتينية تأتي من كلمة eidolon اليونانية). الصورة رؤية ضمنية. تبخس الدراسة الأكاديمية المعاصرة قيمة المرئي بدرجة عميقة. وتاريخ الفن لم ينل سوى كسر، أو جزء ضئيل جدًا من تمكن النقد الأدبي وحذقه المفاهيمي. ويبقى الأدب والفن غير متشابكين. فالمدرسة النقدية- مخمورة بحب الذات- بالغت في تقدير مركزية اللغة في الثقافة الغربية. ولقد أخفقت في رؤية لغة الإشارة المكهربة للصورة.

ولا تزال الحرب قائمة بين المسيحية اليهودية والوثنية، في الأيديولوجيات الأكاديمية الحديثة. فربما يكون فرويد، كيهودي، قد انحاز إلى صف الكلمة. وفي رأيي أن النظرية الفرويدية تبالغ في إبراز الخاصية اللغوية للاشعور، وتخفِّف من التصويرية السينمائية الرائعة لحياة الأحلام. فضلًا عن ذلك، فإن الحجج التي ساقها الفرنسيون حول الحدود العقلانية لثقافتهم، انتقلت بلا شرعية إلى إنجلترا وأمريكا، وبنتائج بائسة. فقد خلقت اللغة الإنجليزية على يد الشعراء، مشروع الخمسة قرون من الوجدان والمجاز، الحوار الداخلي الأكثر ثراءً في الأدب العالمي. وأكثر الواردات الفرنسية فتكًا، هو مفهوم أنه لا يوجد شخص وراء نص. هل ثمَّة شيء أكثر تكلفًا وعدوانية وصلادة لا تلين من مثقف باريسي، خلف نصه الأخرق؟ فالباريسي يكون أقاليميًا/ محليًا/ ريفيًا provincial عندما يدَّعي التحدث نيابة عن الكون. خلف كل كتاب ثمَّة شخص محدَّد بتاريخ محدَّد. الشخصية واقع غربي. تكثيف مرئي للجنس والنفس، خارج مملكة العالم. ونحن نعرِّفها عبر الرؤية الأپوللونية، بالسينما الوثنية للإدراك الغربي. فدعونا لا نسرق من العين لنعطي الأذن!

إن عبادة الكلمة صعَّبت على الدراسة الأكاديمية أمر التعامل مع التغير الثقافي الراديكالي، لعصر الإعلام المتعدِّد الذي نعيشه. فالأكاديميون يحاربون دائمًا حتى النهاية. والنقد الأدبي التقليدي ينازع محتضرًا. ويجب على المعارف الإنسانية أن تهجر، أو تتخلى عن، إقطاعياتها المعزولة insular fiefdoms، وأن تبدأ التفكير في ضوء التخيل، تلك القوة التي تتقاطع عندها الصنوف الأدبية والفنية، وتتوحد بسمو مع الفن الشعبي: النبيل مع الحقير. لا انحدار ولا كارثة في انتصار الإعلام، فقط يوجد تحول من الكلمة إلى الصورة- بمعنى آخر، عودة إلى التصويرية الوثنية، ما قبل جوتنبرج وما قبل البروتستانتية للثقافة الغربية.

فتلك الثقافة الشعبية التي تستعيد ما منعته الثقافة السامية، تكون واضحة في حالة الفن الإباحي. فالفن الإباحي مدرسة صورية وثنية صافية. تمامًا مثل كون الشِّعر تعبيرًا لفظيًا محدودًا طقوسيًا. كذلك الفن الإباحي تعبير مرئي محدود طقوسي، عن شيطانية الجنس والطبيعة. كل لقطة، كل زاوية في الفن الإباحي، بغض النظر عن كونها حمقاء، أو محوَّرة، أو ممتقعة، تظل محاولة أخرى لـ الحصول على الصورة الكاملة لضخامة الطبيعة الأرضية السفلية. هل الفن الإباحي فن؟ نعم. الفن تأمل وصياغة مفاهيم، الاستعراضية الطقوسية للأسرار الغامضة الأولية. الفن يضفي النظام على الوحشية الإعصارية العاصفة للطبيعة. الفن، كما قلت، ممتلئ بالجرائم. القبح والعنف في الفن الإباحي يعكسان القبح والعنف في الطبيعة.

إن علنية ووضوح الفن الإباحي، المجبول على الذكَرية، تجعل غير المرئي مرئيًا، أي

الباطنية الأرضية للمرأة. فهو فن يحاول تسليط ضوءًا أپوللوني على ظلام المرأة المثير للقلق. والملامح المطبوعة الفظة للفن الإباحي، هي العقدة المتشابكة للطبيعة الميدوسية Medúsan. فالفن الإباحي تخيل إنساني في فعل مسرحي مكثَّف؛ انتهاكاته هي احتجاج على انتهاكات الطبيعة لحريتنا. وحظر الفن الإباحي، وهو ما سعت إليه المسيحية اليهودية على طول الخط، كان من شأنه أن يمثِّل انتصارًا على الوثنية العنيدة. ولكن الفن الإباحي لا يمكن حظره، يمكن تسييره سريًا فحسب، حيث سيتم تعزيز شحنته غير المشروعة. والتصويرية اللاأخلاقية في الفن الإباحي، ستعيش للأبد كتأنيب للعقيدة الإنسانية للكلمة المخلصة. فالكلمات لا يمكنها أن تنقذ من فيض الطبيعة الوثنية الوحشي.

إن العين الغربية تجعل الأشياء، معبودات للتشيؤ الأپوللوني. والفن الإباحي لا يريح كثيرًا من الناس حسني النية؛ لأنه يعزل العنصر التلصصي الحاضر في كل الفنون، لا سيما في السينما. فكل أقنعة الفن هي أشياء جنسية. فالاستجابة الوجدانية للمُشاهد أو القارئ، لا يمكن فصلها عن الاستجابة الشبقية أو الإيروتيكية. وكما ذكرت من قبل، فإن حياتنا ككائنات فيزيقية هي متصل ديونيسوسي من ألم اللذة. نحن في كل لحظة نكون منغمسين في الحسي، حتى أثناء نومنا. الاستثارة الوجدانية هي استثارة حسية؛ والاستثارة الحسية هي استثارة جنسية. وفكرة أن الوجدان يمكن أن ينفصل عن الجنس هي وهمٌ مسيحي، إحدى الاستراتيجيات البارعة، ولكنها لم تؤت ثمارها في النهارية ضمن الحملة القديمة للمسيحية ضد الطبيعة الوثنية. والحب الإلهي Agape، أو الحب الروحي ينتمي إلى إيروس، بعد أن فر هاربًا من المنزل.

إننا متلصِّصون على محيطات الفن، وثمَّة استجابة حسية سادومازوخية عليها. فالفن جرسة، حرفيًا «حجر عثرة» أمام كل أخلاقية، سواء على اليمين المسيحي أو اليسار الروسوي. والفن الإباحي والفن عمومًا لا يمكن فصلهما عن بعضهما بعضًا، وذلك لوجود تلصصية voyeurism وشره في كل أحاسيسنا ككائنات مشاهِدة وشاعرة. الاستكشاف الكامل لهذه الأفكار موجود في ملحمة عصر النهضة/ الرينسانس عند «إدموند سبنسر»(1) Edmund

(1) سبنسر، إدموند (1552- 1599م). شاعر بريطاني شهير من العصر الإليزابيثي. تعتبر قصيدته الملحمية فيري كوين (ملكة الجان) رغم أنها لم تكتمل من روائع الأدب الإنجليزي. أكمل سبنسر ستة كتب فقط من اثني عشر كتابًا كان قد خطط لتأليفها. وملكة الجان قصيدة ملحمية رمزية مليئة بتشخيصات لأفكار مجردة مثل الكبرياء والنفاق والإيمان. عندما كتب سبنسر فيري كوين كان متأثرًا بأعمال الشاعر الإنجليزي جفري تشوسر وقصيدتين من الملاحم يعود تاريخها إلى القرن السادس عشر الميلادي هما أورلاندو فيوريوزو للشاعر لودفيجو أريوسطو، وجيروسالم دليفرد للشاعر تور كواتو تاسو. تُظهر فيري كوين كذلك صفات الرجل المهذب وتعكس بذلك تقليد كتاب السلوك المهذب. تطوِّر الشخصية =

Spenser فيري كوين أو ملكة الجانThe Faerie Queen. في شعره الذي يقدم إرهاصات السينما من خلال إسقاطاته الأپوللونية المشعة، نجد الكمون التلصصي السادومازوخي في الفن موثَّقًا، مسجلًا بوفرة. الإدراك الغربي مسرح شيطاني للمفاجأة الطقوسية. قد لا نهوى ما نراه عندما ننظر في مرآة الفن المظلمة.

الشيء الجنسي، العمل الفني، الشخصية: خبرة غربية خلوية/ مسامية cellular وانقسامية divisive. تفرض رسمًا توضيحيًا على مساحات مفروزة على متصل الطبيعة، وتدفقها. ولقد رسمنا حدودًا أپوللونية تعمل كحافظات طقوسية ضد الطبيعة. ومن هنا تأتي قوانيننا الجنائية المعقَّدة الشبقية، المتبلورة للتعدي. إن نقطة ضعف نقَّاد الجنس والمجتمع الراديكاليين، في أنهم يفشلون في الإقرار بأن الجنس يحتاج إلى التزام طقوسي للسيطرة على شيطنته، وثانيًا أن قمع وكبت المجتمع يزيدان من اللذة الجنسية. فلا يوجد ما هو أقل إيروتيكية من مستعمرة العراة. الرغبة تكون مكثفة بفعل الحدود الطقوسية. ومن هنا يأتي القناع واللجام والسلاسل، في الممارسات السادية- المازوخية.

إن الخلايا الغربية للقداسة والإجرام، تمثل تقدمًا معرفيًا في التاريخ الإنساني. وأساطيرنا الرئيسية تتمثَّل في كل من «فاوست» Faust الذي يحبس نفسه في مكتبه لقراءة الكتب، وفك شفرة الطبيعة. وفي «دون جوان» الذي يشن حرب اللذة، ويحصي انتصاراته بالعدد الأپوللوني. كلٌ منهما ذاتٌ خلويةٌ، مغويان وعارفان إجراميان، يندمج فيهما الجنس، والفكر، والعدوانية. الخلية المنفصلة عن الطبيعة هي مخنا وعيننا. وشخصياتنا القاسية إسقاطات تصويرية من القشرة اللحائية cortex العليا الأپوللونية. الأقنعة أفكار مرئية. وكل التعبيرات والأوضاع المسرحية، والموجودة لدى الرئيسيات من الحيوانات[1]، هي ظلال للأقنعة، سريعة الزوال. ففي الوقت الذي نجد فيه مكارم الأخلاق اليابانية تحد من التعبيرات الوجهية، نجد الفن الغربي ومنذ العصر الهيلليني Hellenistic سجل كل استعاضة للسخرية، والقلق، والغزل، والتهديد. فصعوبة شخصياتنا، والتوتر الذي تنطلق به من الطبيعة، أنتج قابلية الغرب للانحطاط. التوتر يفضي إلى إرهاق وانهيار، مراحل «متأخرة» من التاريخ تزدهر فيها السادية المازوخية. وكما سأبين، فإن الانحطاط مرض العين، تكثيف جنسي للتلصصية الفنية.

= الرئيسية في كل من الكتب الستة بالتدريج فضيلة مرغوبًا فيها لقدسية الاعتدال والعذرية والصداقة والعدالة والسلوك المهذب. ضمن سبنسر الرمزية الخلقية والسياسية في فيري كوين. كتب أشعاره في إطار مميز يعرف حاليًا باسم المقطع الاسبنسري ويتكون من ثمانية أبيات خماسية التفاعيل يتلوها بيت سداسي التفاعيل. [المترجم].

(1) Primates، رتبة من الثدييات تشمل الإنسان والقرد، إلخ. [المترجم].

الأشياء الأپوللونية للجنس والفن الغربيين تبلغ مجدها الاقتصادي في الرأسمالية. ففي السنوات الخمس عشرة الأخيرة[1]، شهدت المقاربات الماركسية للأدب صرخة متزايدة. فيبدو أن الوعي بالسياق الاجتماعي يقتضي تلقائيًا توجهًا يساريًا. ولكن النظرية الممكنة هي تلك النظرية التي تكون ريادية ورأسمالية في الوقت نفسه. ولقد كانت الماركسية واحدة من الذُّريات الروسوية في القرن التاسع عشر، في شحذها الإيمان بإمكانية كمال الإنسان. فاعتقادها بأن القوى الاقتصادية هي الدينامية الأولية في التاريخ، هو تعرٍّ رومانتيكي Romantic naturism متنكِّر. أي أنها ترسم حركة موْجية عارمة، في السياق المادي للحياة الإنسانية، ولكنها تحاول إنكار الشيطانية المنحرفة لذلك السياق. الماركسية هي أكثر تشكيلات القلق وضوحًا، ضد قوة الأمهات الأرضية. وتأثيرها على التأريخ الحديث كان بالغًا. فنظرية «الرجل العظيم» في التاريخ لم تكن بسيطة كما هو مزعوم؛ لقد كنا بالكاد قد استعدنا عافيتنا من حرب عالمية، تم فيها إثبات صحة هذه النظرية على نحو شرير. حيث رجل واحد يمكنه تغيير مسار التاريخ، للخير أو الشر. والماركسية هروب من سحر الشخص والإحساس بالهيبة تجاه الهيراركية. إنها تشوه شخصية الثقافة الغربية التي تقوم على قوة الشخص الكاريزمية. والماركسية لا يمكنها أن تعمل إلا في مجتمعات ما بعد صناعية مكونة من سكان متجانسين. فلنرفع مستوى المعيشة، وسيندلع شغب الفردية متعدِّد الأطياف. الشخصية والفن اللذان تخشاهما الماركسية وتمارس الرقابة عليهما، يرتدان من كل جهد يسعى إلى كبتهما.

على صعيد آخر، فإن الرأسمالية، المبهرجة الجشعة، أصبحت متأصِّلة في الجمال الغربي من مصر القديمة فصاعدًا. إنها صوفية وتألق الأشياء، والتي تتخذ شخصية خاصة بها. وكنظام اقتصادي، فإنها خط ارتقائي نشوئي/ دارويني Darwinian لـ «ساد» وليس لـ «روسو». فالبقاء الرأسمالي للأصلح، موجود بالفعل في الإلياذة Iliad. فالأقنعة الجنسية الغربية تتنازع بالليل وبالنهار. فمحاربو هوميروس في حللهم البرونزية البراقة هم معلبات الشوربة الأپوللونية التي تكتظ بها المعابد الشمسية، المتمثلة الآن في السوبر ماركت، والتي تتنافس على جذب انتباهنا عبر شاشات التلفاز. الغرب يشيّئ الأشخاص، ويشخصن الأشياء. والتعددية الحاشدة للمنتجات الرأسمالية هي تصحيح أپوللوني للطبيعة. فالأسماء التجارية البارزة هي خلايا إقليمية مكانية للهوية الغربية. سيارتنا الفارهة المطلية بالكروم مثل جيوشنا من صناديق ومعلبات البقالة، هي تقديرات استقرائية لشخصيتنا الصعبة المنيعة.

(1) صدرت الطبعة الإنجليزية الأولى من هذا الكتاب عام 1990، أي أن الكاتبة تقصد السنوات الخمس عشرة من منتصف السبعينات إلى نهاية ثمانينيات القرن العشرين. [المترجم]

والمنتجات الرأسمالية نسخة أخرى من أعمال الفن التي تغمر الثقافة الغربية. فقد ظهرت اللوحات ذات الإطار، المحمولة، عند ميلاد التجارة الحديثة في بداية عصر النهضة/ الرينسانس. لقد حدث منذ ذلك الوقت أن قامت كل من الرأسمالية والفن بتحدي وتغذية بعضهما بعضًا. فالرأسمالي والفنان نمطان متوازيان: الفنان غير أخلاقي وطمَّاع تمامًا مثل الرأسمالي، وعدواني تجاه المنافسين. ففي عصر الأمير التاجر تم التجوُّل بالأعمال الفنية، وبيعها مثل النقانق. وهو أمر يدعم حجتي، ولكن ليس محوري بالنسبة لها. لقد دبَّت الحياة والحركة في الثقافة الغربية، بفعل المادية الخيالية. لقد سرقت الشكلية الصورية الأپوللونية Apollonian formalism من الطبيعة لتصنع خيالًا من أشياء، قاسية، متألِّقة، شرسة، إرادية.

إن شبكة التوزيع الرأسمالية، سلسلة معقَّدة من المصانع، والنقل، والمخازن، ومنافذ التجزئة، هي واحدة من أعظم إنجازات الرجل في تاريخ الثقافة. إنها مدار أپوللوني سريع سرعة البرق للرفقة الذكرية. إن أحد الردود الانعكاسية المثيرة للأعصاب من جانب النسويات، تتمثَّل في بدعة ازدرائهن للمجتمع البطريركي الذي حرَّرني أنا كامرأة. إنها الرأسمالية التي منحتني التفرُّغ؛ لأجلس على هذا المكتب وأكتب هذا الكتاب. دعونا نكف عن أن نكون صغيري العقل حيال الرجال، وأن نقر- بحرية- بالكنوز التي سكبها انشغالهم الوسواسي في الثقافة.

يمكننا أن نصنع كتالوجًا ملحميًا للإنجازات الذكرية، من تمهيد الطرق، والسباكة المنزلية، والغسالات الأوتوماتيكية، إلى النظارات، والمضادات الحيوية، والحفاضات ذات الاستعمال الواحد. إننا نستمتع باللبن واللحم الطازج الآمن، والخضروات، والفواكه الاستوائية المتكوِّمة في مدن مكبَّلة بالجليد. وأنا عندما أعبر جسر جورج واشنطن، أو أيًا من الجسور الأمريكية العظيمة، أفكِّر: الرجال هم من صنعوا هذا. البناء قصيدة ذكَرية ملهِمة. وعندما أشاهد ونشًا عملاقًا محمولًا على شاحنة ضخمة، أتوقف عجبًا وإجلالًا، كما لو كنت في مراسم كنسية. أية قوة مفاهيمية هذه! أية روعة: هذه الأوناش تربطنا بمصر القديمة، حيث العمارة الأثرية في تخيلها وتحققها الأول. ولو كانت الحضارة قد تركت في أيادي النساء، لكنا إلى الآن نعيش في أكواخ عشبية. فالمرأة التي تصفِّق إعجابًا لقبعة من القبعات، إنما تدلف في تلك اللحظة إلى النظام المفاهيمي الذي اخترعه الرجال. الرأسمالية صيغة فن، افتراء أپوللوني على الطبيعة المنافسة. إنه لمن النفاق أن تستمتع النسويات والمثقفون بملذات الراحة التي

تخلقها الرأسمالية، بينما يشخرون لها بازدراء. حتى كتاب «والدن»[1] Walden لـ «ثورو» Thoreau لم يكن إلا مجرد خبرة عامين. وكل شخص ولد في مجتمعات الرأسمالية مدين لها. فلنوفِ قيصرَ ما يستحق.

إن الجدل الوثني للأپوللوني والديونيسوسي، كان شاملًا شمولًا كاسحًا، ودقيقًا، في ما يتعلّق بالعقل والطبيعة. فالحب المسيحي يفتقد استقطابه الوجداني، إلى حد كان ينبغي معه خلق الشيطان لتركيز الكره الإنساني الطبيعي والعدوانية. إن علم نفس المدرسة الروسوية المتمسحن؛ أدى إلى ميل الليبراليين نحو كآبة ما، أو اكتئاب، في مواجهة التوترات السياسية. والحروب والإبادات التي تتناقض يوميًا مع ما تزعمه. وربما يكون الأمر أنه كلما كنَّا مرهفي الإحساس عبر القراءة والتعليم، وجب علينا كبت حقائق الطبيعة الأرضية. ولكن الفصل الحدي القاطع بين الجنس والقوة، ذاك الذي تقوم به النسويات، ولا يلقى تدعيمًا، يجب أن يولّى. تمامًا مثلما الكراهية التي نراها في محاكم الطلاق، تعرض علينا الوجه المظلم تحت قناع الحب. كذلك حقائق الطبيعة التي تتكشّف لنا وقت الأزمات. فضحايا الأعاصير والزوابع العاتية، نجدهم يتحدَّثون فطريًا وغريزيًا، عن «غضب الطبيعة الأم»- كم نسمع هذه العبارة، وكاميرا التلفاز تنقل صور المنكوبين المذهولين، وسط أنقاض البيوت والبلدات. في اللاشعور، الكل يعرف أن يهوه Jehovah لم يستطِع أبدًا بسط سيطرته على العناصر الضارية. الطبيعة هي مسكن العفاريت Pandemonium، إنها يوم الشيطان.

لا توجد مصادفات، فقط الطبيعة تلقي بثقلها هنا وهناك. حتى القنبلة هي مجرَّد إطلاق للطاقة التي أنتجتها الطبيعة. الحرب النووية ستكون مجرَّد شرارة في الفضاء الهائل. ولا الإشعاع يمكن أن يغيِّر الطبيعة: ستمتصه. بعد القنبلة، ستلتقط الطبيعة أوراق اللعب التي ألقينا بها، وتعيد ترتيبها، ثم تبدأ اللعبة من جديد. الطبيعة تلعب وإلى الأبد لعبة السوليتير مع نفسها.

لقد كان الحب الغربي متضاربًا منذ البداية. ففي وقت مبكر، يرجع إلى «صافو»[2]

---

(1) **«والدن أو الحياة في الغابات»** كما نشرت في المرة الأولى كتاب أمريكي وضعه الكاتب المتعالي على المادية «هنري ديفيد ثورو» Henry David Thoreau ونشر عام 1854. والكتاب عبارة عن إعلان شخصي وجزئي عن الاستقلال والخبرة الاجتماعية ورحلة في الاستكشاف الروحاني، ودليل للاعتماد على الذات. [المترجم].

(2) شاعرة إغريقية ولدت في جزيرة لسبوس Lesbos في بحر إيجة باليونان بين عامي 630 و612 قبل الميلاد وتوفيت عام 570 قبل الميلاد. تزوجت وولدت طفلة، ولكنها فشلت في الحياة الزوجية حيث أصيب =

Sappho (600 ق.م) أو حتى قبل ذلك، في الأسطورة الملحمية لهلين Helen طروادة، يسجِّل التاريخ الدفع والجر لجذبٍ وعدوانيةٍ، في التخيل المنحرف، الذي نسميه نحن الحب. ثمَّة مغناطيس للإيروتيكية في الغرب، بسبب صعوبة وقسوة الشخصية الغربية: الإيروتيكية مجال قوة كهربية بين الأقنعة. والممارسة الحديثة العصرية للإدراك الذاتي، لم تفضِ بنا إلى سعادة جنسية؛ لأن التأكيدات على الذاتية لا تطلق سوى الفوضى الأخلاقية لليبيدو/ الطاقة الجنسية. والحرية هي الفكرة الحديثة الأكثر مبالغة في تقديرها، والتي ترجع أصولها إلى التمرد الرومانسي على المجتمع البرجوازي. ولكن في المجتمع فقط يمكن للمرء أن يكون فردًا. فالطبيعة تنتظر على أبواب المجتمع؛ لتذيبنا في حضنها الأرضي. لتذهبي أنتِ والنماذج النمطية، هكذا ستطالب النسوية. ولكن النماذج النمطية هي الأقنعة الجنسية الصاعقة للغرب، وسائل هجوم الفن على الطبيعة. فاللحظة التي يوجد فيها تخيل، توجد فيها أسطورة. وقد ينبغي علينا تقبل الفاصل الأخلاقي بين الخيال والواقع، والتسامح مع الرعب، والاغتصاب، والتشويهات في الفن التي لن يحدث أن نتسامح معها في المجتمع. الفن رسالتنا من الماوراء، تخبرنا ما تعمد إليه الطبيعة. وليس الجنس، بل الوحشية هي البند العظيم المهمل، أو المقموع على الأجندة الإنسانية الحديثة. وعلينا تمجيد العنصر الأرضي السفلي، ولكن ليس من الضرورة أن نرزح تحت نيره. ففي قصيدته اغتصاب خصلة الشعر[1] The Rape of the Lock، يلجأ «پوپ» Pope إلى المزاح الخيِّر بوصفه الحل الوحيد للحرب الجنسية. كذلك مع استعبادنا من قبل الطبيعة الأرضية.

= زوجها بالعجز الجنسي، فلم يقدر أن يشبع غريزتها، ولم تقدر هي الأخرى على كبت الغريزة فنفرت من الرجال واتجهت نحو بنات جنسها من العذارى فمارست معهن السحاق حتى عشقته وألفته معهن واستغنت به عن الرجال. وفي آخر حياتها رحلت إلى صقلية وماتت هناك وأحرقت ونقل رمادها إلى بلدها - كما خُلد اسمها برسم صورتها على الآنية والنقود. وخلفت مجموعة قصائد شعرية في تسعة دواوين تضم (120) ألف بيت من الشعر ويتركز شعرها على مدح السحاق، ووصفه والشوق إليه، وكيف كانت تمارسه مع عشيقتها المفضلة (آتيس). [المترجم].

(1) شعر سردي بطولي ساخر كتبه ألكسندر بوب Alexander Pope ونشر في الأول تحت اسم مستعار في مايو/ أيار 1712 ولكنه نقحها وزودها وأعاد نشرها باسمه الحقيقي في عام 1714. تعتبر هذه في بعض الأحيان أكثر قصيدة شعبية لبوب لأنها كانت نموذجًا لملحمة بطولية، وكتبت للسخرية على شجار المجتمع العالي بين أرابيلا فرمور (في «بليندا» من القصيدة) واللورد بيتر، التي أخذت خصلة من شعر رأسها دون إذن منها. وإنه يتعامل مع الشخصيات في قصيدته بأسلوب ملحمي، عندما يسرق البارون شعرها وهي تحاول إعادته، يطير في الهواء ويتحول إلى نجمة. وستقدم الكاتبة مقاطع وتحليلات حول هذه القصيدة في فصول متفرقة وخاصة الأخيرة من الكتاب. [المترجم].

علينا أن نتقبَّل ألمنا، أن نغيِّر بقدر ما نستطيع، وأن نضحك على ما تبقَّى. ولكن دعونا نرى الفن على ما هو عليه وكذلك الطبيعة على ما هي عليه. منذ القدم السحيق، أصبح الفن استعراضًا للأقنعة الجنسية، إنه تحرير للعقل الغربي المطلق المستبد. الفن الغربي هو سينما الجنس والأحلام. الفن شكل يصارع للاستيقاظ من كابوس الطبيعة.

الفصل الثاني
ميلاد العين الغربية

تبدأ الميثولوجيا بعلم نشوء الكون cosmogony، أي خلق العالم. فمن الفوضى، وبطريقة ما، يأتي النظام. وفرة، وغزارة؛ امتلاء دبق دافئ soupy fullness، ينقسم على نفسه إلى أشياء وكائنات[1]. وتتنوع علوم نشوء الكون من مجتمع إلى آخر. فالطبيعة أساسية ولها الأولوية كما تقر بذلك العقيدة الأرضية. أما العقيدة السماوية- المسيحية اليهودية- فالله هو خالق الطبيعة، وليس العكس. وعيه؛ إدراكه، يسبق كل شيء، ومحيط بكل شيء.

وفي الشعر الجدالي لسفر التكوين Genesis، نطالع علمَ النشوء العبري مستعليًا في مزاعمه. فالخلق لديه عقلاني منظم، ويسبق تطوُّر الأشكال، بجلال ومن دون تقتيل أو مصائب فاجعة. حيث يحكم الرب على طريقة عمل الإنسان عبر مجموعة من الجنود. والكون شيء تم بناؤه، كمسكن مؤطر للإنسان. والرب روح حاضرة. ليس له اسم ولا جسم. إنه ما وراء الجنس وضد الجنس الذي ينتمي إلى المملكة السفلى. الرب الذي يكون «هو» he بتميز ووضوح، هو أب وليس أمًّا. فالأنثوية مرؤوسة، وهذه فكرة مستدرَكة، سوف نتناولها بعد حين. «حواء» مجرد سلخة سُحبت من بطن «آدم». الذكورة ساحرة، وهي المبدأ الكامن للخلق العام.

---

(1) قارن هذه الملاحظة مع ملاحظة شوبنهاور: في البوذية يصعد العالم كنتيجة للتغشية والتعتيم والتغييم غريب الغامض للصفاء السماوي... نيرفانا بعد طول سكون. أصلها... لا يمكن فهمه أساسًا إلا بحس أخلاقي، على الرغم من التشابه الدقيق لهذه الحالة... في أصل الشمس من العنصر البدائي الغريب للضباب. «آرثر شوبنهاور، حول معاناة العالم»:

Arthur Schopenhauer, ‹On the Suffering of the World›.

Schopenhauer: essays and aphorisms ,edited by R.J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin Books, 1970: 48.

[المترجم].

إن سفر التكوين إعلان ذكري للاستقلال عن العقائد الأمومية القديمة. تحديه للطبيعة، والذي يبدو بالنسبة لمسامع المعاصرين شديد العنصرية تجاه المرأة sexist هو ما يجعله، أي **سفر التكوين** واحدة من اللحظات الحرجة في التاريخ الغربي. فالعقل لا يمكنه مطلقًا أن يتحرَّر من المادة. ولكن بالعقل وحده، وبتخيل نفسه حرًّا، يمكن للثقافة أن تتقدم. إن العقائد الأمومية أوقعت الرجل في فخ المادة بمصالحته مع الطبيعة. كل شيء عظيم في الحضارة الغربية، جاء من الكفاح ضد أصول نشأتنا. وعلى الرغم من أن سفر التكوين قاس، ومتصلب، وغير عادل، إلا أنه منح الرجل الأمل كرجل. لقد أعاد صنع العالم بالسلالة الذكرية لاغيًا قوة الأمهات.

يهوه Yehova موجود، هناك، في مكان ما خارج خلقه، ما وراء المكان والزمان. ومعظم علوم نشوء الكون القديمة، تبدأ بكائن أوّلي يحتضن كل الأضداد، ويحتوي على كل شيء كائن بالفعل، أو يمكن أن يكون. لماذا ينبغي لكل إله سرمدي، مكتف بذاته، أن يضيف إلى ما هو موجود بالفعل؟ سواء من وازع الوحدوية أو اشتهاء الدراما، نجد الآلهة الأولين يضعون ماكينة الحركة، ويبرزونها ويضيفون إلى متاعبهم. وأنا إلهي المفضَّل، هو الإله المصري «خِبر» Khepera الذي يمنح الميلاد للمرحلة الثانية من الوجود بممارسة الاستمناء: (لقد توحدتُ مع يدي، وعانقتُ ظلي عناق حب؛ سكبت البذور في فمي، وبعثتُ من نفسي ذُرّية في شكل الآلهة «شو» Shu و«تيفنوت» Tefnut)[1]. منطقيًا، إن التراتبيات الهرمية الأولية يجب أن تنقِّب في نفسها لتواصل قصة الخلق. ويهوه، مثله مثل خِبر إلى حدٍّ كبير، يتعدَّد عبر التجميع، أو التأليف، أو التركيب الذاتي.

فرضيًا يمكن القول إن جميع علوم نشوء الكون، في ما عدا ما لدينا في الغرب، جنسية بوضوح. فالإله الأوَّلي قد يكون كائنًا حيًّا مخنَّثًا، أي له كلٌّ من عضويّ التناسل معًا hermaphroditic، مثل الإلهة الأم المصرية «مووت» Mut التي كانت لديها عضوا التناسل المذكر والمؤنث. أو ثمَّة جنس المحارم الشامل والعام، وهو الجنس الوحيد الممكن عندما تكون الجماعة الذاتية هي الجماعة الوحيدة. وعلوم المناهج المتطوِّرة تتجاهل جنس

---

(1) Quoted in E. A. Wallis Budge, The Gods of the Egyptians (London, 1904), 1:297.
يصف «بودج» Budge أسطورة استمناء «خِبر» بـ «الفظاعة» «مثال وحشي على التعري»، «لا يمكن إلا أن تكون من إنتاج أناس من مستوى وضيع من الحضارة.». ولا بد من أن تكون باقية «كواحدة من العادات الفظة للمصريين ما قبل الأسر الحاكمة، أي أنها واحدة من العادات الباقية من القبلية الأفريقية الأصلية التي تنحدر منها جزئيًا الأسر المصرية القديمة» (المرجع السابق). ولنظريات الجنس عند فرويد أن تتعتع هذه الثقة المتمركزة على النزعة الأوربية.

المحارم أو تمحوه، تمامًا مثلما يُعرِض سفر التكوين- وبشكل- واضح عن مسألة ممن يجب أن يتزوج كل من قابيل Cain وهابيل Abel للاستمرار في التاريخ. وبالمثل، فإن الميثولوجيا الإغريقية، تركز على «هيرا» Hera زوجة «زيوس» Zeus، ولكنها لا تهمِّش من حقيقة كونها أخته أيضًا.

وفي مصر، لم يكن هناك على الإطلاق تطهير حتمي للنصوص المقدَّسة، وقد ظلَّت الموتيفات motifs البدائية قابعة حتى النهاية. فإيزيس وأوزوريس أخت وأخ وفي الوقت نفسه زوجة وزوج. الآلهة المصرية متشابكة في رومانسة أسرية قديمة. والإلهة الأم حتحور Hathor، على سبيل المثال، تُدعى- على نحو يبعث الخوف والرهبة في النفوس- «أم أبيها وابنة ابنها». وكما هو الحال في المدرسة الرومانسية، فإن الهوية ارتكاسية regressive وبالغة الكثافة. فالغرائبية وأشكال الشذوذ الجنسي لدى آلهة الخصوبة، مسألة جوهرية بالنسبة إلى الغموض، وإلى لغز النمو الجنسي المظلم المخل بالنظام.

وعلى الرغم من أن اليهودية تنسب سعة الفن والبراعة إلى الله، فإنها لا ترحِّب بالفن عند الإنسان. فالرمزية الجنسية البرَّاقة للعقيدة الأرضية، تنطوي على حقيقة فيزيقية: ثمَّة عنصر جنسي في كل الخلق، في الطبيعة أو الفن. فبلع «خِبِر» لطلحِهِ هو نموذج من نماذج الإبداع الرومانسي، حيث تكون الذات معزولة وثنائية ومزدوجة جنسيًا. فخِبِر المنكفئ على نفسه هو صورة من اليوروبورس[1] uroboros: الأفعى الآكلة لنفسها مجدِّدة لها؛ دائرة سحرية من التناسل وإعادة الميلاد. واليوروبوروس uroboros هو المسار ما قبل التاريخي للدورة الطبيعية التي تشكِّل اليهودية والهيللينية Hellenism قطيعة مفاهيمية معها. وسوف أبرهن لاحقًا ضمن هذا الكتاب، على أن الرومانسية تستعيد الماضي الغربي البائد، متعقبةً الأساطير الوثنية المفقودة، أو المكبوتة. جنس المحارم، ووحدة وجود النفس solipsism، الإيروتيكية، منتشرة في كل أرجاء الشعر الرومانسي. الاستمناء الخفي اللاشعوري، عند «كولريدج» Coleridge و«بو» Poe، يظهر بجرأة لدى الرومانسيين اللاحقين، أمثال «والت ويتمان» Walt Whitman و«أوبراي بيردسلي» Aubrey Beardsley، و«جان جينيه» Jean Genet، أولئك الحالمين المتوحِّدين الشبقيين.

إن الرمز الأعلى لديانة الخصوبة يتمثَّل في الأم الكبرى Great Mother، وهي شخصية

---

(1) اليوروبوروس: uroboros رمز قديم يصور تنينًا، أو أفعى تبتلع ذيلها مشكلة بهذا الوضع دائرة مكتملة. وهذا الرمز غالبًا ما يمثل الانعكاس الذاتي أو الدائرية، لا سيما بمعنى الشيء الذي يعيد باستمرار إنتاج نفسه الأيض الأبدي أو الخالد. [المترجم].

مجسِّدة للقوة الأولية مزدوجة الجنس. كثير من آلهة عالم البحر المتوسط المؤنّثة الأمومية، انصهرن دون تمييز في الإدماج الذي تم بين المذاهب والمعتقدات في الإمبراطورية الرومانية. وهن: «إيزيس» المصرية، وجايا Gaia و«ريا» Rhea الكريتية المايكينية Mycenaean[1]، و«أفروديت» القبرصية، و«كيبيلي» الفرجية[2] Phrygian Cybele، و«آرتميس» من إفسس Ephesian Artemis[3]، و«ديا» السورية Syrian Dea، و«آناتيس» الفارسية Persian Anaitis، و«عشتار» البابلية، و«عشتروت» الفينيقية Phoenician Astarte، و«أتارجاتيس» الكنعانية Canaanite Atargatis، و«ما» الكابادوكية Cappadocian[4] Mâ، و«بينديس» و«كوتيتو» التراقية[5] Thracian Bendis and Cottyto.

وقد جسَّدت الأم الكبرى عملقة الطبيعة الأولية وغموضها. وهي تنحدر من فترة ما قبل الزراعة، عندما بدت الطبيعة أوتوقراطية متقلِّبة. وقد كانت المرأة والطبيعة في انسجام ملغز. ولم يكن الرجل القديم يرى ضرورة للربط بين المعاشرة الجنسية وبين الحمل، حيث كانت العلاقات الجنسية تسبق الحيض في الغالب. حتى الحمل اليوم، فإنه لا يمكن التنبؤ به، ويستغرق بضعة أشهر ليظهر. خصوبة المرأة، باتباع قوانينها، ألهمت النفوس وألقت فيها الفزع والخوف.

وعلى الرغم من أن المرأة كانت في مرتبة الرمزية الأولى، إلا أن النساء كنَّ في الواقع بلا قوة. وهنا يحضرنا شيء من فنتازيا الكتابة النسوية المثيرة للحنق، تتصوَّر أنه كانت هناك ذات يوم أمومية/ مطريركية matriarchy سلمية، وقد أطاح بها دعاة الحرب من مؤسِّسي المجتمع البطريركي الرجال. الفكرة بدأت مع الكاتب «باخوفين»[6] Bachofen في القرن

---

(1) نسبة إلى مايكينيا، الثقافة اليونانية القديمة (1600-1100 ق.م) حقبة ثقافية إغريقية اتخذت اسمها من موقع أثري لمدينة مايكينيا في الشمال الشرقي من أرجوليس. [المترجم].

(2) **فريجيا** إقليم قديم في الوسط الغربي من الأناضول، استوطنه أناس سماهم اليونانيون «فريجي»، وحكموا آسيا الصغرى بعد انهيار الإمبراطورية الحيثية في القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وحتى انهيارهم وصعود ليديا في القرن السابع قبل الميلاد. لمزيد من المعلومات، انظر: الموسوعة البريطانية. [المترجم].

(3) نسبة إلى مدينة أفسس، من أعظم المدن الإغريقية القديمة في الأناضول، اتخذها بولس الرسول قاعدة له كمركز للمسيحية. [المترجم].

(4) نسبة إلى مقاطعة كابادوكيا أو قباذق بالعربية، في آسيا الصغرى. [المترجم].

(5) **التراقيون** كانوا شعوبًا هندوأوربية، تسكن في تراقيا والأراضي المجاورة (حاليًا بلغاريا، رومانيا، جمهورية مولدوفا، شمال شرق اليونان، تركيا الأوربية وشمال غرب تركيا الآسيوية، شرق صربيا، وأجزاء من جمهورية مقدونيا). ويتحدثون اللغة التراقية. [المترجم].

(6) باخوفين (1815-1887) عالم أنثروبولجي واجتماع سويسري، ارتبط أكثر ما ارتبط بأبحاثه في العشائر =

التاسع عشر، وتبنّتها «جين هاريسون» Jean Harrison. وهذا هو الخطأ الوحيد لدى الأستاذ العظيم باخوفين. فلا توجد نتفة دليل واحدة، تؤيِّد وجود المطريركية في أي مكان من العالم، في أي زمن من الأزمان. ولا يجب الخلط بين المطريركية، الحكم السياسي للنساء، وبين النسب الأمومي matrilineage أي النقل السلبي للملكية أو السلطة، عبر الجانب المؤنث. ولقد تواصل الفرض الخاص بوجود المطريركية، ذاك الذي أنعشته النسوية الأمريكية؛ ليزدهر خارج الجامعة.

وبعيدًا عن كون الحياة البدائية حياة سلمية، فقد غرقت في عباب الطبيعة العاصفة. وقد وفرت قوة الرجل الفائقة الحماية للنساء، لا سيما في مراحل الحمل المتأخِّرة المرهِقة المضنية. وربما يكون قد حصل في مراحل مبكرة جدًا استقطاب للأدوار الجنسية. فقد جال الرجال وقنصوا، وأثناء غزواتهم الحاصدة، لم تغامر النساء من داخل خيامهن في المعسكر بأكثر من حمل أطفالهن. وقد كان في هذا ثمّة منطق بسيط، وليس ظلمًا. فالصلة بين الأب والطفل شهدت تطوُّرًا متأخِّرًا. فها هي «مارجريت ميد» Margret Mead تشير إلى أن «الأبوة الإنسانية اختراع إنساني»[1]. ويقول «جيمس جويس» James Joice «ربما تكون مسألة الأبوة مجرد خيال قانوني»[2]. لقد تقدَّم المجتمع عندما تم الإقرار والاعتراف بإسهام الرجل في الحمل. فكلا الجنسين انتفعا من تكثيف الأسرة، واستقرارها.

وأسطورة الأمومية أو المطريركية، ربما تكون نشأتها قد تأصّلت داخل خبرتنا- العالمية- بقوة الأم في الخيال. فنحن جميعًا ولدتنا أنثى هائلة ضخمة. و«إريك نويمان» Erich Neuman يسمِّي المرحلة الأولى من التطوُّر النفسي بـ «المطريركية»[3]. لذا فمرور كل شخص من مرحلة الحضانة إلى المجتمع، هو بمثابة إطاحة بالمطريركية. ومن الناحية التاريخية، فإن فكرة المطريركية فكرة كاذبة. ولكنها مجازًا تُعدُّ ذات دلالة وصدى على

= المطريركية التي تحولت حولها الحيوانات الأولية إلى القردة العليا، ومن أهم كتبه Muterrecht، أو حقوق الأم The Mother Right. وقد قام باخوفين بجهود توثيقية تظهر أن الأمومة هي مصدر المجتمع الإنساني، والدين، والأخلاق، ومكارم الأخلاق. واستعان في ذلك بحضارات مختلفة في الإغريق ومصر والهند، ووسط آسيا وشمال أفريقيا، وإسبانيا. وقد خلص في أعماله إلى الربط بين الحق الأمومي القديم والعبادة المسيحية للسيدة العذراء. ولا تزال استخلاصاته العملية ذات صدى حتى يومنا هذا. [المترجم].

(1) Male and Female (New York, 1994), 183.

(2) Ulysses (New York, 1961), 207.

(3) The Great Mother: An Analysis of the Archetype, trans. Ralph Manheim (Princeton, 1955), 28.

المستوى الشعري. إنها غاية في الأهمية لتفسير الأحلام والفن اللذين تظل المرأة مسيطرة في إطارهما. فالمطريركية تحلّق في فضاء أعمال فنية، مثل ڤينوس دي ميلو Venus de Milo، وموناليزا Mona Lisa، وأُم ويسلر[1] Whistler's Mother، التي تحوَّل تخيلها الشائع إلى نموذج أصلي يُحتذى ثقافيًا. وسوف نفحص الطريقة التي استعادت بها الرومانسية الأمَّ إلى القوة المطريركية، كجزء من حركة الرومانسية لإضفاء الروح القديمة على الأشياء، وبشكل ملحوظ عند «جوته» Goethe، و«وردزورث» Wordsworth، و«سوينبرن»[2] Swinburne.

إن استقلال الإلهة الأم القديمة، كان في بعض الأحيان يسمى «عذرية» virginity. والخصوبة العذرية تبدو متناقضة، لكنها ظلّت باقية في ميلاد المسيح من العذراء. ولقد جدَّدت الإلهة «هيرا» و«أفروديت» عذريتهما تجديدًا سنويًا، بالاستحمام في مياه نبع مقدس. والازدواجية نفسها تظهر عند الإلهة «أرتميس» الممجَّدة كصائدة عذراء وراعية للولادة. الأم الكبرى تبقى عذراء ما دامت مستقلَّة عن الرجال. إنها ديكتاتورة جنسية. ورمزيًا، هي منيعة غير قابلة للاختراق. أما الذكور فهم لا أحد. يتحدَّث نويمان Neumann، في مقام آخر، عن «القوة المجهولة للفاعل المخصِّب»[3]، فالأم الكبرى الحسية عند «جويس» Joyce، تتمثَّل في شخصية موللي بلوم[4] Molly Bloom، تفكِّر مليًا وتتأمَّل- وهي ناعسة- كل

---

(1) لوحة زيتية على القماش رسمها جيمس ماكنيل ويسلر James MacNeill Whistler عام 1871. ويحكى حول تاريخ اللوحة أن أم ويسلر «آنا» Anna MacNeill Whistler، أخذت وضع الرسم وهي تعيش في لندن مع ابنها، ومن القصص غير المؤكدة أنها قد حلت محل موديل آخر كانت من المفترض أن تحضر للرسم، ولكنها لم تستطع الالتزام بالموعد. وقصة أخرى تقول إن ويسلر تخيل الموديل وهي واقفة، ولكن أمه كانت غير مرتاحة للوقوف طوال فترة ممتدة لرسم هذه اللوحة. [المترجم].

(2) الكاتبة لا تقصد بالطبع «ريتشارد سوينبرن» Richard Swinburne أستاذ الفلسفة الشهير في جامعة أكسفورد، المعارض الشديد للاهوت الطبيعي بشكل مؤثر عبر السنوات الخمسين الماضية، أي الحجج الفلسفية لوجود الله، بل تقصد «آلجيرنون تشارلز سوينبرن» Algernon Charles Swinburne (1873-1909) الشاعر الإنجليزي الذي أثار جدلًا واسعًا في عصره. فقد اخترع الفورما الدائرية roundel، وكتب بعض الروايات، وأسهم في الطبعة السابعة من الموسوعة البريطانية الشهيرة، ومن عام 1903 إلى 1909، ظل مرشحًا لجائزة نوبل في الآداب. انظر:

New World Encyclopedia, Swinburne, Algernon Accessed December2009

ولمطالعة صورة لسوينبيرن، ومقاطع من شعره، انظر أيضًا: http://en.wikipedia.org/wiki/Algernon_Charles_Swinburne. [المترجم].

(3) The Origins and History of Consciousness, trans. R.F.C Hull (Princeton, 1954), 52.

(4) شخصية خيالية في رواية «عوليس» لجيمس جويس، وهي زوجة الشخصية الرئيسية في الرواية ليبولد =

الرجال الذين مروا في حياتها باعتبارهم جميعًا «هو»، مشيرة بذلك ضمنيًا إلى إمكانية استبدال أحدهما بالآخر. والأم الكبرى لم تحتَج يومًا إلى ذكر ليخصبها: فالإلهة المصرية «نت» Net، كانت تلد «رع» عبر التوالد العذري parthenogenesis، أو بالتلقيح الذاتي.

الإلهة الأم تهب الحياة، ولكنها تنتزعها أيضًا. يقول «لوكريتيوس»[1] Lucretius «الأم الكونية هي أيضًا القبر المشترك»[2]. إنها متناقضة أخلاقيًا، وعنيفة، كما أنها مُحسِنة. ومن هنا فإن الإلهة المسالمة المطهرة التي روجت لها الحركة النسوية هو نوع من التفكير المتمنِّي[3]. فمن قبل التاريخ وإلى نهاية الإمبراطورية الرومانية، لم تفقد الأم الكبرى مطلقًا بربريتها. إنها الوجه دائم التغير للطبيعة الأرضية، الآن فظّة، والآن مبتسمة. العذراء في العصور الوسطى، السليلة المباشرة لإيزيس، هي أم كبرى مع إزالة رعبها الأرضي السفلي. لقد فقدت جذورها في الطبيعة، لأنها طبيعة وثنية نهضت المسيحية لتناوئها.

ولطالما تم التعبير عن الجانب الذكري للأم الكبرى، في صورة أفاعٍ تلتف حول أذرعها أو جسدها. فمريم العذراء وهي تدوس الأفعى تحت قدمها، إنما تستدعِي صورًا وثنية كانت فيها الإلهة والأفعى شيئًا واحدًا. الأفعى تسكن العالم السفلي الشبيه برحم الأرض؛ الأرض الأم. وهي ذكر وأنثى في الوقت نفسه، تفترس وتختنق. ويطلق «أبوليوس»[4] Apuleius

---

= بلوم Leopold Bloom، وهي تقابل شخصية بينلوب Penelope في الأوديسا عند هوميروس. ولكن الفارق الرئيسي بين الاثنتين؛ أن موللي لم تكن مؤمنة مثل بينلوب التي كانت على علاقة سرية مع هاف بويلان Hugh Boylan بعد عشر سنوات من حياة عزوبية في الزواج. ويقال إن جويس قد وضع الشخصية هذه كنموذج قياسًا على زوجته «نورا بارناكيل» Nora Barnacle. راجع رواية عوليس، ترجمة وتحقيق طه محمود طه، الدار العربية للنشر والتوزيع، 1994. ولمطالعة بعض السجالات والنقاشات الأدبية المتعمقة في الرواية ودلالاتها السياسية والمجتمعية، طالع موقع الكتاب الفلسطينيين الإلكتروني عبر هذه الوصلة: http://palwriters.net/news.php?action=view&id=3279. [المترجم].

(1) تيتوس لوكريتيوس كاروس Titus Lucretius Carus شاعر وفيلسوف روماني (99-55 ق.م) [المترجم].

(2) On the Nature of the Universe, trans. R. E. Latham (Baltimore, 1951), 178.

(3) التفكير المتمني wishful thinking، توقع حدوث الشيء في الواقع لا لشيء إلا لأن المتوقع يرغب في حدوثه، تعليل النفس بالآمال أو التمنيات دون الممكن. [المترجم].

(4) **لوكيوس أبوليوس** (125- 180) ترعرع في مداوروش وهو كاتب لاتيني وخطيب أمازيغي نوميدي وفيلسوف وعالم طبيعي وكاتب أخلاقي وروائي ومسرحي وملحمي وشاعر غنائي. ولد في عام 124 أو 125 بعد الميلاد، في مدينة مادور، التي يطلق عليها اليوم مداوروش في ولاية سوق أهراس، الجزائر. كان يسمي نفسه في مخطوطاته «أبوليوس المادوري الأفلاطوني» حينا و«الفيلسوف الأفلاطوني» حينًا أخرى. كتب رواية التحوُّلات أو التغيّرات باللغة اللاتينية القديمة، وهي الرواية الوحيدة بتلك اللغة التي لها نسخة محفوظة بحالة سليمة. ويُطلق على الرواية أيضًا الحمار الذهبي. وقد كتبت في 11 جزءًا، بأسلوب =

على الإلهة السورية تعبير «القادرة على كل شيء، والمنتجة لكل شيء» omnipotens omniparens et[1]. الطاقة والغزارة واسعة المدى واسع يمكن أن تكون محطِّمة وباردة بمعنى من المعاني. فالأفعى المنسابة، المائعة، لن تصبح أبدًا صديقة.

ولقد أضفت الطقوس تصويرًا دراميًا وحشيًا على التلقيح الذاتي الحيواني للإلهة الأنثى. فقد مارس رعاياها الإخصاء، وبتر الأثداء، وجلد الذات أو شقها، وتقطيع البهائم. هذه النهاية القربانية للتجربة، إنما تصور أهوال الطبيعة الأرضية. واليوم نجد مثل هذا السلوك حاضرًا في السادومازوخية الجنسية، وهي منعوتة عالميًا بالانحراف. وفي اعتقادي أن السادومازوخية ظاهرة مستلهمة لأنماط قديمة، ترُد الخيال إلى العبادة الوثنية للطبيعة. وهنا نتذكَّر ما يقوله «لويس فارنل» Lewis Farnell: كان الجلد بالسياط في الديانات النباتية، يعني زيادة الخصوبة، أو في الأغلب، «لطرد التأثيرات أو الأرواح الدنسة من الجسد، بحيث يمكن أن يصير أداة أنقى للقوة الإلهية.»[2] احتفال لوبريكاليا[3] Lupercalia الروماني، المصوَّر في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير، الشباب يهرعون عرايا في الشوارع ويضربون المحصنات أو العذارى بأحزمة جلدية لتحفيز الحمل. العروسان يرشقان بحبات الأرز؛ لطرد الأرواح الشريرة وتخصيب العروس. والضربات blows تميز طقس المرور إلى النضج. فالفارس الراكع يضربه سيده بالسيف على كتفه. وفي التنصيب الكاثوليكي، يصفع الأسقف الفتى المراهق على وجهه. وفي اليهودية الأرثوذكسية تصفع الأم ابنتها في حيضها الأول. وفي رواية

= طغى عليه التعقيد والمحسنات اللفظية. وتتعرّض لمغامرات شاب يُدْعَى لوسيوس، شاءت المصادفات أن يُمسخ حمارًا. فصار يتنقَّل من مكان إلى مكان، وهو يُمعْن النظر في غباء البشر وقسوتهم. وأخيرًا تنجح الإلهة المصرية إيزيس في إعادته إلى هيئته البشرية. وتحتوي الرواية على العديد من الحكايات القصيرة، أشهرها قصة كِيُوبيد وبْسيشة. تتناول بعض كتاباته المحفوظة الأخرى السحر والخطابة والفلسفة، ويعد كتابه «الحمار الذهبي» أقدم نص روائي مكتوب في تاريخ الرواية الإنسانية. وقد تنقل بين عامي 143 حتى 150 بين مدن ساموس وهيرابولس وروما، وزار أيضا آسيا الصغرى وبلاد المشرق والإسكندرية في مصر. [المترجم].

(1) The Golden Ass, ed. S. Gaselee (London, 1915), 386 (VIII. 25).

(2) The Cults of the Greek States (Oxford, 1896-1909), 5: 163.

(3) عيد رعوي قديم جدًا قد يرجع إلى ما قبل الرومان، وكان يشاهَد فيها بين 13 - 15 فبراير/ شباط من كل عام، لطرد الأرواح الشريرة وتطهير المدينة، وإطلاق الصحة والخصوبة. وقد أدرج لوبركاليا ضمن عيد فبروا Februa، وهو طقس ربيعي تطهيري أقدم، كان يتم في الموعد نفسه، والذي تسمى منه الشهر فبراير. ويعتقد أن اسم لوبريكاليا له صلة ما بالعيد الأغريقي القديم لـ «ليكاليا الأركيدية» Arcadian Lykaia من الاسم الإغريقي القديم «ليكوس» lykos، وعبادة «بان الليكايان» Lycaean Pan. [المترجم].

ستوفر في ييل[1] Stover at Yale (1911)، فإن المحظوظ الذي ينضم إلى الجمعية السرية الجمجمة والعظمتان Skull and Bones في الجامعة يقع ليلًا في شرك ويصفع على الظهر. الصفعات سحر قديم أصلي، علامات عقاب للانتخاب.

وقد يكون الإخصاء في العقائد الأمومية محاكاة لحصد المحاصيل. فحسبنا أدوات حجرية نستخدمها للإخصاء الطقوسي، لأن البرونز والحديد كانا محرمين. وهو وضع يشير إلى أصول ما قبل تاريخية لعرف أو عادة الإخصاء. ويصدِّق «إديث فايجرت فوفينكيل» Edith Weigert-Vowinkel على الرؤية القائلة بأن الفريجيين Phrygians استعاروا الإخصاء من الساميين الذين حولوه بعد ذلك إلى الختان، وإن عزوبية القساوسة الكاثوليك هي بديل الإخصاء[2]. وحلاقة رأس الرهبان على شكل الهالة- مثل رؤوس كهنة إيزيس الحليقة، إنما هي درجة أقل من البتر، أو تشويه الذات. فعبر الإخصاء، كان الرعايا يُخضِعون أنفسهم لقوة الحياة المؤنثة. والاتصال الجنسي مع الإلهة كان أمرًا محفوفًا بالمخاطر. فبعد معاشرة أفروديت، أصبح «أنكيسس»[3] Anchises في النهاية كسيحًا، وكان على ابنه أينياس Aeneas أن يحمله بعيدًا من وسط طروادة المحترقة. وقصة أنه عوقب على تباهيه بمواعدة عشيقته من المرجَّح أن تكون إضافة لاحقة للقصة الأصلية. يقول «روز» H. J. Rose، عن شلل أنكيسس: «إن شغلة تخصيب الأم الكبرى، كانت في مجملها شغلة مطلوبة لإنهاك قوة الذكر، شريكها الأقل مكانة. وبالتالي، فإنه إذا ما لم يمت، يصبح خصيًّا eunuch.[4]»، الذكورة تمحوها صدمات قوة الأنثى.

لقد كان إخصاء الذات طريقًا، ذا اتجاه واحد، إلى التمثل أو التشخيص الطقوسي ritual impersonation. ففي الديانات السرية التي أثَّرت في المسيحية، كان التابع المخلص

---

(1) للكاتب الأمريكي أوين جونسون Owen Johnson، وهي رواية تصف حياة ما قبل التخرج في جامعة ييل في مطلع القرن العشرين، والجمجمة والعظمة جمعية سرية في جامعة ييل، وتأسست عام 1832. من أشهر أعضائها الحاليين جورج بوش الأب والابن والسيناتور جون كيري، وقد ارتبطت اسم الجمعية بكثير من المؤامرات بدءا من اختراع القنبلة الذرية إلى اغتيال جون كينيدي. ويتم اختيار الأعضاء الجدد كل ربيع من العام فيما يسمى بعيد أو يوم التنقير Tap Day، حيث تقوم جماعة الجمجمة والعظمتان باختيار من تراهم قادة وشخصيات بارزة. [المترجم]

(2) The Cult and Methology of the Magan Mater from the Standpoint of Psychoanalysis, Psychiatry 1 (1938): 353.

(3) كاهن طروادي أنجبت منه أفروديت أينياس .Aeneas انظر: الموسوعة العربية، دار الفكر، دمشق. [المترجم].

(4) A Handbook of Greek Mythology (New York, 1959), 126.

يحاكي إلهه، ويسعى إلى التوحُّد معه. وقد غيَّر كاهن الأم الكبرى جنسه؛ بغية أن يصبح هي. وتغيير الجنس[1] transsexualism كان اختيارًا قاسيًا. ومن ثَمَّ، فإن التشبه بالجنس الآخر في الملابس transvestism يُعد أقل قسوة من ذلك. ففي الاحتفالات التي كانت تجرى في سيراكوز Syracuse، كان الرجال يدخلون مرتدين الإزار أو الأرواب الأرجوانية للإلهة ديميتر[2] Demeter. وفي المكسيك القديمة، كان يُسلَخ جلد امرأة ممثلة للإلهة؛ ليرتديه كاهن ذكر، وكاهن الأم الكبرى الخصي كان يُدعى «هي». فبعد إخصاء[3] أتيس كما ورد عند كاتيولس Catullus' Attis، تحوَّلت الضمائر من المذكر إلى المؤنث. واليوم يقتضي الإتيكيت من المرء أن يشير إلى المقلد الكاريكاتيري للمرأة drag queen[4] المتحضِّر بضمير «هي»، حتى ولو كان يرتدي لباسًا رجوليًّا.

إن التنوير الروحاني ينتج تأنيثًا للذكر. يقول «ميد» Mead: «إن النمط البيولوجي الأكثر تعقيدًا للأنثى أصبح موديلًا/ نموذجًا للفنان، والصوفي، والقديس»[5]. والحدس، أو الإدراك المفرط في الحساسية، هو إصغاء أنثوي للأصوات السرية الكامنة في الأشياء، وفي ما وراء الأشياء. يقول «فارنل» Farnell: «إن كثيرًا من المراقبين القدماء، لاحظوا أن النساء (والرجال المتأنِّثين أو المخنَّثين) كانوا عرضة- بصورة خاصة- للتملك الديني المعربد»[6]. والهستيريا تعني «جنون- الرحم» womb-madness (من كلمة يوستيرا ustera اليونانية

(1) تغيير الجنس أو اشتهاء تغيير الجنس، هي الحالة التي يعرف فيها الفرد نفسه على أنه ينتمي إلى الجنس المختلف عن جنسه الحيوي الأصلي. أغلب أسباب تغيير الجنس تعود إلى عدم راحة الفرد بجنسه الحالي، ورغبته بأن يصبح فردا من أفراد الجنس الآخر، أو أن الفرد يعاني من إعاقة تسبب له قلقا من جنسه الحالي. ينتشر تغيير الجنس في العديد من دول العالم خاصة الدول الغربية في القرن العشرين بعد الثورة الجنسية، إلا أنه لا تزال الكثير من المجتمعات تعد التغيير الجنسي ظاهرة سلبية، وخاصة بتأثير كبير من القيم الدينية والثقافية للمجتمع. [المترجم].

(2) إلهة الطبيعة والنبات. وتعتبر من كبار الآلهة؛ لأنها أخت بوسيدون وزيوس وهاديس. وكانت عبادتها تزيد من حجم منتجات المحاصيل، وأنها إذا غضبت تفقد الأرض خصوبتها. [المترجم].

(3) عاشق كيبيلي Cybele في الميثولوجية الفرجية، وتتضمن الروايات عنه غير إخصاء نفسه أن كهنته كانوا خصاة. [المترجم].

(4) مصطلح drag queen يعني الرجل الذي يرتدي ملابس النساء، ويتصرف مثلهن في صورة كاريكاتيرية، وفي الغالب لأغراض ترفيهية أو في إطار الأداء التمثيلي، ومن يقوم بهذا الدور عادة ما يبالغ في التزين بلباس النساء، والتجميل والأهداب، كتناول كوميدي وساخر في الغالب لشخصيات نسائية، ويرجع المصطلح إلى ارتداء الملابس التي كانت تجر على الأرض في القرن الثامن عشر. [المترجم].

(5) Male and Female, 182.

(6) Cults 3:111.

أي «الرحم»). فقد كانت النساء من العرَّافات ومبلِّغات الوحي، مكشوف عنهن رؤى النبوة. وقد وجدنا هيرودوت يتحدَّث عن الإناريس السكوثيين Scythian Enarees، الأنبياء الذكور الذين تأثَّروا بـ «مرض أنثوي»، ربما كان العنة الجنسية[1]. هذه الظاهرة التي يطلق عليها الكهانة أو «ديانة العرافين»[2] shamanism، هاجرت شمالًا إلى آسيا الوسطى وتم رصدها في أمريكا الشمالية والجنوبية، وبولينزيا Polynesia. ويصف فريزر Frazer مراحل التحول الجنسي لدى العرافين، فيشبهها بتلك المراحل الخاصة بالمرشحين لإجراء جراحات إعادة تحديد الجنس. والدعوة الدينية قد تأتي على هيئة حلم يكون الرجل فيه «مقبوضًا بروح أنثى»، يتحدَّث بلسانها، ويقلِّد تسريحة شعرها، وملابسها، بل وفي النهاية يتَّخذ له زوجًا، نعم ذكرًا[3]. العرَّاف السيبيري الذي يرتدي قفطان امرأة موشًّى بدوائر كبيرة مثل ثدي الأنثى، يمثِّل في نظر «ميرسيا إلياد» Mercia Eliade مثالًا على «الخنوثة الطقوسية» التي ترمز إلى توافق الأضداد coincidentia oppositorum[4] يدخل العراف ملهَمًا في غيبوبة، ويقع مغشيًا عليه. قد يختفي، أو قد يطير إلى أراض بعيدة، أو يموت، أو يبعث حيًا. العراف نمط نموذجي أوَّلي قديم من الفنان، الذي يجمع هو أيضًا بين الجنسين، ويمتلك زمام المكان والزمان. كم من مغيِّري جنسهم في العصر الحديث، هم عرَّافون ليسوا معروفين؟ ربما يمكنهم اللجوء إلى مشورة الشعراء، بدلًا من الجرّاحين.

يُصوَّر العراف الإغريقي المخنث «تيريزياس» Teiresias، كرجل عجوز بلحية طويلة، وأثداء أنثوية متدلِّية. وعند هوميروس، تخبر سيرس Circe أوديسيوس[5] Odysseus

---

(1) The Histories, trans. Aubrey de Selincourt (Baltimore, 1954), 57.

(2) ديانة لدى بعض شعوب آسيا الشمالية، قائمة على الاعتقاد بأن الدنيا مملوءة بالخير والشر، ولا يمكن التحكم بأرواح الخير ولا بأرواح الشر إلا بواسطة العرافين والكهنة. [المترجم].

(3) The Golden Bough, 3d ed. (new York, 1955), 6:255-57.

(4) Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy, trans. Willard R. Trask (New York, 1964), 149, 352.

(5) سيرس أو «كيركي»: ساحرة وابنة إله الشمس هيليوس، وحورية البحر بيرسي. كانت تستطيع عن طريق التعاويذ السحرية والأدوية، أن تغير أشكال البشر إلى ذئاب وأسود، وكان قصرها محاطًا بها. عثر عليها أوديسيوس ورفاقه الذين حوّلتهم إلى خنازير. لكن أوديسيوس لم يتأثر لأنه كان محصنا بعشبة أعطاها له هيرميز. ولم ينتصر عليها فحسب، بل نال حبها أيضا وظلا معًا سنة. وعندما أراد الرحيل أرشدته كيف يبحر إلى أرض الظلال الواقعة على حافة تيار المحيط؛ كي يعلم مصيره من العراف تيريزياس. وأعطته توجيهات ليتجنب الأماكن الخطرة في رحلة عودته. أشركها الشعراء الرومان في أغلب الأساطير الأولى لمنطقة لاتيوم Latium المنطقة الوسطى الغربية من إيطاليا وخصصوا لها بيتا في رأس صخري في جزيرة =

بأن سعيه للوصول إلى وطنه، لن يتحقَّق ما لم ينزل إلى العالم السفلي لاستشارة العرَّاف. ويبدو الأمر كما لو كان تيريزياس يمثِّل- في العالم السفلي للذاكرة العرقية- امتلاءً بالمعرفة الوجدانية التي تجمع بين الجنسين، أو تصهرهما معًا. حيث نرصد هنا تلاشي التألُّق الذكري الذي نراه في ملحمة الإلياذة. عندما نرى البطل في ظهوره الأول في الأوديسة، نجده ينتحب. فالإدراك والجَلَد الأنثوي يمثِّلان الفضائل الحاكمة لهذه القصيدة، وليس الفعل العدواني. وفي أوديب ملكًا[1] Oedipus Rex، يكون تيريزياس عند سوفوكليس، هو قرين البطل. فتيريزياس وأوديب، أو أوديبوس، يدخلان إلى مجال موحش من الخبرة الجنسية. في البداية، يمسك تيريزياس بمفتاح سر الطاعون والانحراف. وهو وحده الذي يعرف سر رومانسة الأسرة الأوديبية، بتعدداتها الملتهبة في الهوية: أوديب زوج وابن، وأب، وأخ. وفي نهاية المسرحية، يصبح أوديب بالمعنى الحرفي هو تيريزياس، رجلًا أعمى مقدسًا، يدفع ثمن معرفته السرية. وفي الأرض اليباب The Waste Land، يسير إليوت T. S. Eliot على نهج «أبولليني» Apollinaire، جاعلًا من تيريزياس الشاهد وخازن المآسي الجنسية المعاصرة.

كيف أصبح تيريزياس مخنَّثًا؟ على جبل كيثاريون (حيث نُبذ أوديب في العراء وهو طفل) داس تيريزياس على ثعبانين يتناسلان، وهو الفعل الذي عوقب عليه بالتحول إلى امرأة. وبعد سبع سنوات، صعد إلى المشهد نفسه، وتحول ثانية إلى رجل. وتؤكد الحكاية على التوابع

كيركاي (كما قال «فرجيل» في «الإنيادة»). وكذلك روى أوفيد قصة تحول شكل سكيلا وبيكوس ملك الأوسونيين من قبل كيركي. أما أوديسيوس أو أوليس Ulysses ملك إيتاكا، فقد رحل عن بلده ليكون من قادة حرب طروادة، وهو صاحب فكرة الحصان الذي كان سبب انهزام الطرواديين. بعد فوزهم بالحرب فقد أوليس صديقًا عزيزًا؛ فأخذ يلعن الآلهة؛ فغضب منه إله البحر بوسيدون؛ فعاقبه بأن تاه في البحر عشر سنين لاقى فيها أهوالًا كثيرة. وقد وردت قصته في «حرب طروادة» في ملحمة الإلياذة لهوميروس. وهو بطل ملحمة الأوديسة. [المترجم].

(1) من الأدب التمثيلي اليوناني القديم للكاتب سوفوكليس. تدور أحداث المسرحية في مدينة طيبة. كان الملك «لايوس» ملكا لطيبة وقد تزوج ولم ينجب، فذهب إلى معبد دلفى (معبد يوناني يستشرفون منه النبوءات) ليعرف حلا لمشكلته؛ فجاءت إليه العرافة بنبوءة (ونبوءة العرافة متلقاة من الإله أبوللون)، أنه سينجب ولدا سوف يقتل أباه ويتزوج من أمه، فانزعج لايوس لهذه النبوءة ورحل إلى منزله، وهجر امرأته حتى لا ينجب. ثم حملت زوجته عندما كان مخمورا؛ فانزعج لخوفه من النبوءة وانتظر حتى تمت ولادتها، وأعطى الطفل لحارسه كي يقتله، ثم ذهب به الحارس إلى الجبل وهو مقيد بالأغلال من قدميه (وهذا يفسر سِر تسميته بـ«أوديب» التي معناها باليونانية القديمة: (المصفد بالأغلال، أو ذو الأرجل المتورمة) وبدلًا من أن يلقيه في الجبل ليموت؛ تركه لراع قابله في هذا الجبل. ولقد أشفق الراعي على الطفل وأخذه لملك وملكة كورنثة فهما لا ينجبان وأعطاهما إياه، وأعتقد لايوس بأنه قد تخلص من ابنه ومن النبوءة. [المترجم].

المريعة لرؤية شيء ما محرم على الآدميين. فأكتيون Actaeon تمزَّق إربًا بأنياب كلاب صيده، عندما فاجأ أرتميس في حمَّامها. ويزعم «كاليماخوس»[1] Challimachus أن تيريزياس أصبح أعمى؛ لأنه رأي بالمصادفة أثينا وهي تستحم. ويقول هسيود[2] Hesiod:» هذا التيريزياس نفسه اختير من قبل زيوس وحيرا Hera؛ ليبت في مسألة مَن الذي يحصل على لذة أكثر في الجماع: الذكر أم الأنثى؟ وقد أجاب بأنه: «في عشر مرات يستمتع الرجل بمرة واحدة فقط. أما إحساس المرأة؛ فيستمتع بالمرات العشرة كاملة. لهذا غضبت منه حيرا فأعمته، في ما وهبه زيوس قوة العرَّاف»[3]. الجزء الأقدم في قصة تيريزياس، هو اللقاء مع الأفاعي المتناسلة، تلك الموتيفة الأرضية. فالبشاعة الموحشة في الأسطورة، أو فظاعتها، لهي دليل على القِدم العتيق. فالنغمة الكوميدية، الباعثة على الغيظ، لصراع زيوس وحيرا المنزلي؛ يجعل الأمر يبدو وكأنه تزيينًا للقصة، جاء لاحقًا. فالسحر في الأساطير يأتي من البرودة الأرضية.

وإني لأتبنَّى اسم «تيريزياس» للإشارة إلى نوع من التخنيث، فئة الذكر المغذِّي أو الأم الذكر. وهو ما يمكن إيجاده في الأعمال النحتية لآلهة النيل الكلاسيكية، وفي الشعر الرومانسي (عند وردزورث Wordsworth وكيتس Keats)، وفي الثقافة الشعبية المعاصرة (التلفاز، وبرامج «التوك شو»). وسأتخذ من كاهنة دلفي نموذجًا آخرِ من التغيير الجنسي النبوئي الإغريقي. «دلفي» هي أقدس بقعة في منطقة المتوسِّط القديم، أُهديت ذات مرة إلى مجموعة من آلهة نساء، كما تتذكَّر الكاهنة priestess في افتتاحية يومينيدس Eumenides لإسخيليوس. أما «جاكسون نايت» W. F. Jackson Knight، فيؤكِّد على أن «دلفي تعني العضو التناسلي المؤنَّث»[4]. وفي مجتمعات بعيدة مثل أدغال البرازيل، اكتُشِفَ أن الدلتا ترمز إلى عانة الأنثى. لقد كانت كاهنة دلفي تُدعى بيثيا Pythia أو بيثونيس Pythoness، نسبةً إلى التنين أو الأفعى العملاقة بيثو Pytho التي قتلها أبوللو. وتزعم الأسطورة أن كاهنة دلفي قد أصيبت بالجنون، بسبب دخان متصاعد من صدعٍ في الأرض، على جسم الأفعى الأرضية المتحلِّلة. دون أن يتم العثور على ما يشير إلى أي صَدع أرضي في دلفي.

(1) كان مواطنًا في المستعمرة الإغريقية سيرين، ليبيا، وقد كان شاعرًا متميزًا، وأستاذًا في مكتبة الإسكندرية، وتمتع برعاية الأسرة البطلمية الفرعونية الثانية فيلاديلفوس. [المترجم].

(2) شاعر شفاهي إغريقي. ويقال إنه أول عالم اقتصاد إغريقي. [المترجم].

(3) Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric, trans. Hugh G. Evelyn-White (London, 1914), 269.

(4) Vergil: Epic and Anthropology (New York, 1967), 180.

لقد كانت كاهنة دلفي هي الكاهنة الأعلى لأپوللو، وقد تحدَّثت إليه. وقد وصل الحجيج، الملكيون ومَن دونهم، إلى دلفي بأسئلة ورحلوا عنها محمَّلين بردود معجزة. وقد كان بعد النزول من دلفي، أن اصطدم أوديب مع أبيه على مفترق الطرق: نقطة في أرض المراعي اليونانية، ما زالت كما هي لم تتغيَّر بعد ثلاثة آلاف سنة من تلك الأسطورة الشيطانية. لقد كانت الكاهنة المتنبِّئة هي الأداة لإله الشِّعر، القيثارة التي تم العزف عليها. يقول «دودز» E. R. Dodds: «أصبحت الكاهنة پيثيا هي إنثوس entheos أي الإله داخلك، بلينا ديو plena deo: حيث دخل الإله فيها، واستخدم أعضاءها الصوتية كما لو كانت أعضاءه هو، تمامًا كما يحدث في ما يسمَّى بـ«التمكن»، في الوساطة الروحية المعاصرة. وهذا هو سبب كون كلمات أپوللو الدلفية مصاغة دائمًا بضمير المتكلِّم، ولم تكن أبدًا بضمير الغائب»[1]. وهذا ما يشبه التكلُّم من البطن ventriloquism الذي يعزوه فريزر إلى العرَّافين الممسوسين. ويستخدم ميكيلانجيلو المجاز الدلفي في قصيدة غرامية madrigal، تقارن بين امرأة في عصر النهضة، قوية حادة مثقَّفة وشاعرة، هي ڤيتوريا كولونا Vittoria Colonna، وبين الوحي: «رجل في امرأة، في الحقيقة هو إله يتكلَّم بلسانها». وحي دلفي أو الكاهنة پيثيا هي امرأة تغزوها روح ذكر. إنها تعاني السطو على هويتها أو اغتصابها usurpation، مثل التحوُّلات الجنسية العقلية عند كتَّاب الدراما والروائيين العظام. إنني هنا أكنّي بـ«الكاهنة بيثونيس» فئة أخرى من المخنثين، أفضل مثال لها- في رأيي- هي الكوميديانة العرافة جارسي آلان Garcie Allen.

إن الأم الكبرى هي الصورة الرئيسية التي انشقت عنها جميع الصور الفرعية لمظاهر الرعب الأنثوي، من قبيل الغرغونة[2] Gorgon وإلهة الغضب Fury. والفرج ذو الأسنان vagina dentata هو تصوير حرفي للقلق الجنسي الذي تمثِّله هذه الأساطير. في الرؤية الهندوأمريكية، يقول نويمان Neumann، «سمكة آكلة لحوم تعيش في مهبل الأم المريعة؛ البطل هو الرجل مَن يخترق الأم المريعة، ويحطم أسنان مهبلها، ومن ثم يحولها إلى امرأة»[3]. وأسطورة المهبل ذا الأسنان ليست هلوسة عنصرية ضد جنس المرأة: فكل قضيب يصغر في

---

(1) The Greek and the Irrational (Barkeley, 1968), 70-71.

(2) في الميثولوجيا الإغريقية، إحدى أخوات أسطوريات ثلاث كانت رؤوسهن مكسوة بالأفاعي بدلًا من الشعر، وكانت لهن أعين إذا نظر إليها المرء تحول إلى حجر، والغرغونات الثلاث هي: سثينو Stheno ويوراپالي Euryale وميدوسا Medusa. وسوف تستخدم الكاتبة الغرغونة والمدوسة كثيرًا عبر فصول وصفحات هذا الكتاب ضمن ثيمات مختلفة مع شعراء وروائيين عبر العصور المختلفة المتضمنة في هذا الكتاب. [المترجم].

(3) Great Mother, 168.

كل مهبل، تمامًا مثلما نحن البشر، رجالًا ونساءً، تبتلعنا الطبيعة الأم. والمهبل المسنن جزء من الإنعاش الرومانسي للأسطورة الوثنية. وهي ماثلة بوضوح في الدوامات والمستنقعات الشرهة، تجويف بحواف منجلية، عند «پو» Poe. تظهر جلية في إنجيل الانحطاط الفرنسي French Decadence، أي في رواية ضد الحبة أو ضد الطبيعة À rebours لـ«هويسمان» Huysmans (1884)، حيث ينجر الحالم خياليًا نحو الأفخاذ المفتوحة للطبيعة الأم، «الأعماق الدامية» للزهرة المفترِسة المحفوفة بـ «حدود السيف»[1].

كانت الغرغونة Gorgon الإغريقية نوعًا من المهبل المسنن. نجدها في الفن القديم على هيئة رأس كالح متجهِّم، وله لحية وأنياب طويلة ولسان متعطِّش نهم. لديها ثعابين بدلًا من شعرها، أو حول وسطها. تتحرَّك في اتجاه الصليب المعقوف، رمز الحيوية البدائية. لحيتها، وهي مظهر من مظاهر التفحل الذكوري بعد انقطاع الطمث، تظهر على وجه الساحرات في مسرحية ماكبث. إنها مثل القرعة المضيئة، أو فانوس جاك jack-o'-lantern[2] أو رأس الموت، وجه الليل الشبحي للطبيعة الأم. و«رأس الخوف الذي لا جسد له»، هذه الرأس الغرغونية توغل في التاريخ قرونًا بعيدة إلى الغرغونة التي كانت لها جسد امرأة[3]. وأسطورة پيرسيوس Perseus تخفي نموذجًا نمطيًا قديمًا: البطل وهو يستولي على غنيمة لا يمكن بترها أو قتلها. (انظر: الشكل 1):

الرجال وحدهم، من دون النساء، يتحوَّلون إلى حجارة عند النظر إلى الميدوسا Medusa. وفرويد يفسِّر هذا بوصفه «رعب الخصاء» الذي يفر منه الصبية مع أول نظرة منهم إلى أعضاء الأنثى التناسلية[4]. يشعر «ريتشارد تريستمان» Richard Tristman بميكانيزم الحملقة، المتضمَّن في استهلاك الذكر للفن الإباحي، بوصفه تمعُّنًا قهريًا، أو بحثًا عن القضيب الأنثوي المفقود. فمسألة كون الأعضاء التناسلية للأنثى تشبه جرحًا، نجدها جلية في تلك المسميات الشائعة، مثل «شق» و«قطع». ويطلق هويسمان Huysmans على الزهرة التناسلية «جرح لحمي بشع». زهرة، فم، جرح: الغرغونة صورة مقلوبة لوردة مريم العذراء Mystic Rose

---

(1) Against Nature, trans. Robert Baldick (Baltimore, 1959), 106.

(2) القرعة المضيئة jack-o›-lantern أو فانوس جاك هي عبارة عن قرعة مجوفة ومنقوشة. تعتبر هذه القرعة رمزًا لعيد جميع القديسين. عادة تقطع قمة القرعة ومن ثم يستخرج لبها ويتم نقش أحد أوجهها بحفره على شكل وجه ومن ثم تعاد قمة القرعة إلى مكانها. في الليل يوضع ضوء (عادة شمعة) داخلها لإضاءتها وإعطاء التأثير. [المترجم].

(3) Thalia Feldman, «Gorgo and the Origins of Fear,» Arion 4, no. 3 (1965): 488

(4) «Medusa›s Head» (1922), in Sexuality, 212.

Mary of الصوفية. جرح المرأة التناسلي هو أخدود في الأرض الأنثى. والميدوسة الأفعوانية ذات الثعابين، هي الشجيرة الصغيرة الشائكة لخصوبة الطبيعة القاسية.

يأتي اسم الغرغونة من اسم الصفة باليونانية gorgos «مريع، مخيف، ضار شرس». والغرغوبوس Gorgopos (ذو العين الضارية- المريعة) هي كنية أو لقب لأثينا التي ترتدي رأس الغرغونة فوق صديرية، ودرعًا، كهدية من بيرسيوس.



الشكل 1، برسيوس قاطع رأس الميدوسا، من تصوير جداري قديم، 550 Temple C, Selinus, Scicily 540– ق.م.

إنها تعويذة طاردة للشر apotropaion، سحر لطرد الأرواح الشريرة، مثل العين الكبيرة المرسومة على مقدمة السفن القديمة. يقول «جاكسون نايت» Jackson Knight عن الغرغونية gorgoneion، «إنها توضع على الدروع، وعلى أحزمة جباه جياد الحرب.»[1]. وتقارن جين هاريوسن Jane Harrison رأس الغرغونة بالأقنعة الطقوسية البدائية: (العناصر الطبيعية لديانة الخوف والنجاة.. وظيفة هذه الأقنعة دائمًا ما تكون «إظهار وجه قبيح، ضدك إذا كنت ترتكب خطأ، أو تحنث بوعدك، أو تسرق جارك، أو تلقاه في معركة؛ ومعك إذا كنت تفعل الصواب»)[2]. كما أن التعاويذ الطاردة للشر شائعة في إيطاليا، حيث الاعتقاد في العين الشريرة

(1) Vergil, 107.

(2) Prolegomena to the Study of Greek Religion (1903; repr. New York, 1955), 187-88.

ما زال قويًا. الأيادي الذهبية والقرون الحمراء أو الذهبية، المتدلية من الأعناق والمعلقة في المطابخ جنبًا إلى جانب سلاسل الثوم لطرد مصاصي الدماء. إن منطقة البحر المتوسط لم تفقد يومًا تدينها بالعبادة الأرضية.

ومن ناحيتي، أستخدم الغرغونة الطاردة للشر بطريقتين رئيسيتين. فالفن والدين يأتيان من الجزء نفسه في العقل. إذ تتحوَّل رموز العقيدة الكبرى، بنعومة، إلى خبرة فنية. فالنسَّاك أو الفنانون من ذوي الأصول الرفيعة، غالبًا ما يصنعون فنونًا تعويذية طاردة للشر. الموناليزا، على سبيل المثال، تبدو وكأنها موظفة كتعويذة «ليوناردو» الطاردة للشر، هذا الفنان الذي رفض التخلِّي عنها أو فراقها، حتى مماته في بلاط الملك الفرنسي (ومن هنا وصلت إلى «اللوڤر»). الموناليزا الغامضة أو الملغزة، تعلو مترئسة مشهدها الطبيعي غير المأهول، هي غرغونة، رأس هرم الطبيعة القاسية الشاخص.

وثمة تعويذة ثانية طاردة للشر، هي: الأسلوب الحداثي المكثَّف عند جويس Joyce. فقد كان لدى «جويس» موضوع واحد أثير: أيرلندا. كتابته احتجاج ضد الانقياد الروحي الذي لا يُطاق، وفي الوقت نفسه وبسخرية تخليد للقوة التي تكبِّله. أيرلندا غرغونة. بكلمات «جويس» (الأم صو Mother Sow التي تأكل أطفالها). ويقارن «نايت» Knight التصميم المتعرِّج للبيوت الإغريقية على شكل المتاهة، بتعاويذ «الخيط المتشابك» على عتبات الأبواب البريطانية: «رسوم متشابكة الغرض منها الإمساك بالدخلاء، حيث واقع البناء المتشابك على نمط المتاهة labyrinthine– في مدخل القلعة– يساعد كثيرًا على الإيقاع بالمعتدين في الشرك»[1]. كما أن استخدام اللغة كمتاهة: عدم القابلية للاختراق أو الانغلاق الصلد العدواني، هي العلامة السداسية لـ «ديانة الخوف و«الخلاص» riddance» عند هاريسون Harrison. وسوف نقف لاحقًا على خالق النموذج المنغلق الأول على النمط الحديث، وهو هنري جيمس Henry James. حيث سنعود في دورة كاملة إلى الأم الكبرى، ذلك أن الأسلوب الانحطاطي Decadent المنتمي إلى مرحلة الرومانسية المتأخرة Late Romanticism عند جيمس، يعد في نظريتي، هو التشبُّه الطقوسي بالجنس الآخر للقس الخصيّ للإلهة الأم.

تعويذتي الثالثة الطاردة للشر: هي رواية إلى المنارة To the Lighthouse لفيرجينيا وولف. وهي رواية تشبه رقصة الأشباح، تضرُّع وتعزيم لإخراج الأرواح الشريرة من الجسم. من يوميات وولف:

(1) Vergil, 194-95.

«عيد ميلاد أبي. من المفترض أن يكون عيد ميلاده السادس والتسعين، 96، نعم، اليوم: كان من الممكن أن يصبح السادس والتسعين، مثل أشخاص آخرين تعرَّف المرء إليهم. ولكن لحسن الحظ لم يحدث. لو حصل لكانت حياته قد أجهزت على حياتي. ماذا عساه أن يحدث لو كان؟ لا كتابة، لا كتب- شيء لا يتصوره العقل.

لقد اعتدت التفكير فيه وفي أمي يوميًا؛ ولكن كتابة المنارة أسكنته في ذهني. والآن يعود أحيانًا، ولكن بصورة مختلفة. (أعتقد أن هذا صحيح- أنني كنت مهووسة بهما الاثنين، وسوسة غير صحية؛ والكتابة عنهما كانت عملًا ضروريًا)»[1].

تعويذة طاردة للشر تصد زحف الموتى. شبح أُم أوديسا، لتتذكر، متعطشة للدماء. فها هي وولف، ومن دون عواطف، لا تتمنى أعوامًا أطول لأبيها. النزاع على الحياة صراع لقوة سادية. ورواية إلى المنارة مملوءة بالتخيلات، بأقنعة السلف. وضعها الرومان في صالة الدخول لمنع الموتى من دخول غرف النوم. وكصيغة من رومانسة الأسرة، تعد رواية إلى المنارة غرغونية، تعويذة طاردة على باب الفرن، الذي يجب إغلاقه بفرد مساحة لذات المرء. وللرواية نمط طقوسي آخر: استدلال إليونيسي Eleusinian heuresis أو «العثور مرة أخرى» على پرسفوني Persephone من قبل ديميتر Demeter.[2] في رواية إلى المنارة، تعيد الأم والابنة توحدهما، لا لشيء سوى لقول: الوداع.

والآن يأتي دور استخدامي الرئيسي الآخر للتعويذة الطاردة للشرور. فالغرغونة القبيحة الشاخصة هي العين الشيطانية the daemonic eye. هي العين الحيوانية للطبيعة الأرضية

(1) A Writer›s Diary, ed. Leonard Woolf (New York, 1968), 135.

(2) برسفوني هي ابنة ديميتر ربة الأراضي المنزرعة من زيوس. كانت ابنتها الوحيدة الجميلة التي كان الفنانون لا يستطيعون تصويرها من جمالها الأخاذ. وكان هاديس شقيق زيوس وبوسيدون، إله العالم السفلى، أو عالم الموتى المسمَّى Tartaros، ولكنه ليس الموت نفسه الذي يسمى Thanatos. لم يصور هاديس كثيرا في الأعمال الفنية وربما كان مرجع ذلك إلى أنه الإله الذي لا يحب الناس رؤيته فهو مصحوب بالموت الذي يحرمهم من الحياة وهو في الوقت نفسه إله قاس عنيد لا تأخذه شفقه أو رحمة بأحد.ولا يتراجع في قراراته مهما كانت قسوتها. والأسطورة الوحيدة التي صورته بكثرة في الفنون هي أسطورة خطفه برسفوني. لم يتزوج هاديس ولكنه أعجب برسفوني حين رآها تلعب مع أترابها في إحدى الحدائق.فخرج لها فجأة من الأرض راكبًا عربته الذهبية وانقض عليها فأخذت تصرخ حتى سمعت صراخها هيكاتي وهليوس وديميتر.انفطر قلب الأم حزنا على ابنتها وهامت على وجهها تبحث عنها في كل مكان. فلما لم تجدها لا بين الآلهة ولا بين الناس راحت تمشى على الأرض حاملة شعلتها تسعة أيام دون طعام أو شراب وخلال هذه الأيام التقت بهيكاتي، وبهليوس الذي أطلعها على حقيقة ما حدث. هجرت ديميتر جبل أولمبوس غاضبة على الآلهة الذين لم يساعدوها، وهجرت زيوس الذي لم ينقذ ابنته. [المترجم].

السفلية التي تصيب بالشلل. العين المتوقِّدة، عين مصاصي الدماء المغناطيسية الإغوائية. الغرغونة ذات الأنياب الطويلة هي العين الآكلة the eye which eats. بتعبير آخر: العين التي لا تزال مربوطة بالطبيعة البيولوجية. عين تشكو الجوع، شرهة. وسوف أبيّن أن الغرب قد اخترع عينًا جديدة، تأمُّلية، مفاهيمية، هي عين الفن. تلك العين المولودة في مصر. إنها القرص الشمسي الأپوللوني، ينير ويضفي المثالية. فإذا كانت الغرغونة هي عين الليل، فأپوللو هو النهار. وسأبرهن على أن أصل الأپوللونية الإغريقية كان في مصر. فالأفكار الإغريقية هي مخلوقات للتشكيلية، أو التصويرية المصرية. ليس من الصحيح أنه لم تكن لدى المصريين أفكار. هناك أفكار، كما قلت، في الصور. والصور المصرية هي التي صنعت التخيل الغربي. لقد حررت مصر العين الإنسانية، وأضفت عليها القدسية. والعين الأپوللونية هي الانتصار العظيم للعقل على فم الطبيعة الأم، الدموي المفتوح.

فقط أبو الهول هو الثري رمزيًا مثله مثل الغرغونة. هناك نماذج خيِّرة ذكَرية من أبي الهول المصري، ولكن أشهرها أنثى وُلدت من جنس المحارم، بين إيشدنا Echidna نصف الأفعى وابنها الكلب أورثوس Orthus. «أم الهول»، لها رأس وصدر امرأة، وأجنحة الفتخاء؛ الجريفين[1] griffin، ومخالب الأسد وجسمه. واسمها «الخانقة» Throttler (من الكلمة الإغريقية: Sphiggo يخنق). واللغز الذي تهزم به أم الهول جميع الرجال- عدا أوديب- هو سر الطبيعة الذي لا يمكن النيل منه، السر الذي سيهزم أوديب على أية حال. الغرغونة تسيطر على العين، في ما أم الهول تسيطر على الكلمات. تسيطر عليها بإيقافها، بوأدها في الحلق. ويناشد الشعراء ربة الشعر Muse[2] أن تصرف أم الهول. وفي قصيدة «كولريدج» Coleridge **كريستابل** Christable، إحدى قصص الرعب العظيمة في المدرسة الرومانسية، تندمج فيها ربة الشعر وأم الهول، فيتغير جنس الشاعر ويصاب بالبكم. الميلاد يستنشق أنفاسه الأولى. ولكن سفنكس الطبيعة تخنقنا في الرحم.

أشكال أخرى متفرِّعة للأم الكبرى، تتجمَّع في مجموعات. فإلاهات الانتقام Furies أو Erinyes لا يكون لهن شكل ثابت عند هوميروس، ويكتسبنه لأول مرة في أوريستيا Oresteia. يقول هيسيود إن إلاهات الانتقام خلقن من قطرات الدم المتساقطة على الأرض من إخصاء أورانوس Uranus على يد ابنه كرونوس Cronos. إنها انبعاثات أرضية وحشية

(1) يسمى بالفارسية «شيردال»، من شير= أسد، ودال= عُقاب، حيوان أسطوري بجسم أسد، ورأس وأجنحة نسر. [المترجم].
(2) إلهة من الإلاهات الإلهام لتأليف الموسيقى، ولاحقًا لجميع أنواع الفنون والشعر والعلوم. [المترجم].

من التربة. وموتيفة الرشرشة المنوية، تحدث في ميلاد بيجاسوس Pegasus من قطرات الدم المتساقطة من رأس الميدوسة المقطوع- توحي بنصف الذكورة لدى الغرغونة. في الطقوس المبكرة، كانت الأعناق تُقطع، أو يُسكب الدم مباشرة على الحقل؛ لاستثارة خصوبة الأرض. وإلاهات الانتقام القبيحات البربريات، هن بنات العم الأُوليات لأفروديت التي جاءت من غوطة، أو نزول منوي آخر، من الزبد الذي رغى به البحر إثر ارتطام أعضاء أورانوس المخصية. إنه وصولها إلى الشاطئ، عبر صَدَفة مريحة، يصورها «بوتيشيلي» Botticelli في ميلاد ڤينوس. لذا، فإن أفروديت جنية غاضبة غُسلت وتطهَّرت من أصولها الأرضية السفلية. ويعطي إسخيليوس إلاهات الانتقام عماصًا كلبيًّا: يتساقط من أعينهن قيح. إنها الأعين الشيطانية إذ تحمرّ محتقنة، رحم الطبيعة المحشور المتعفن.

كذلك الناتشات Harpies، هن خادمات إلاهات الانتقام. «الناتشات» Snatchers (من كلمة harpazo اليونانية «ينتش»)، ضاريات مفترسات طائرات، يلوِّثن الرجال بروَثهن. إنهن يمثِّلن الأنثوية التي تقبض وتقتل؛ لتغذي نفسها. وقوة النموذج الأصلي archetypal power لرائعة ألفريد هتشكوك، عن الطبيعة الخبيثة، **الطيور** The Birds (1963)، تأتي من إحيائها أسطورة الناتشة/ هاربي Harpy، التي ظهرت في صورة طائر وامرأة في الوقت نفسه. وجنيات الموت Keres يشبهن الناتشات كحاملات للمرض والتلوث، مقتحمات دخانيات يصعدن من العالم السفلي. ولم يبلور الفن والأدب الإغريقي يومًا ما شكلًا أو قصة عنهن، لذا يظل أمرهن غامضًا. ومن الجانب الآخر، فإن المغويات الطائرات Sirens حوَّلن الأمر إلى حالة إيروتيكية كبيرة. إنهن مخلوقات مقابر، ظهرن في الفن القديم، يشبهن كثيرًا الناتشات: طيور لها رؤوس نساء ولحى رجال. وتتمثَّل المغويات الطائرات عند هوميروس في مغنيتين توأمتين تغويان البحارة، إلى أن يتحطَّموا فوق الصخور: «يجلسن هناك في مرج تتجمَّع فيه أكوام مرتفعة من الهياكل العظمية، لرجال ما زالت جلودهم الهزيلة عالقة بعظامهم»[1]. المغويات الطائرات يمثلن انتصار المادة. فالمسار الروحي للرجل، ينتهي عند كومة الحثالة الخاصة بجسده الذي ولدته أمه.

وثمّة كائنات وحشية من الإناث تحولن من الجمع إلى المفرد. لاميا Lamia الشيطانة المخنثة عند الإغريق والرومان، التي خطفت الأطفال وشربت دماءهم، كانت ذات مرة واحدة من بين كثيرات، مثل المورمو Mormo قاتلة الأطفال. يطلق «جوزيف فونتنروز» Joseph Fontenrose على اللامياوات اسم «فاسماتا phasmata اللائي صعدن من الأرض

---

(1) Odyssey, trans. E. V. Rieu (Baltimore, 1946), 190.

في الغابات والأودية الصغيرة أما المرمونات Mormones فكن «شيطانات جوالة»[1]. و«غيلو»[2] Gello سارقة أخرى للأطفال، تظل جزءًا من الخرافة الإغريقية حتى اليوم. وقد ابتلعت مصاصة الدماء جوَّالة الليل «إمبوسا» Empusa فريستها بعد ممارسة الجنس معه. هذه الأمثلة تمسك بمنتصف مسار الأسطورة. فالأشباح والغيلان، ممن تم رصدهم في زمر وجماعات في السديم الظلامي البدائي، بدؤوا في الظهور كشخصيات. ولكن لا بد لهم من تكثيف وتنقيح بفضل الخيال الشعبي، أو على يد شاعر عظيم.

إن الساحرة سيرس أو كيركي Circe، تدين بكل شيء إلى هوميروس. ساحرة إيطالية تعيش وسط الخنازير تلقى تعزيزًا رائعًا عبر التألُّق السينمائي. نراها بتباه وتكبُّر، في بيتها الحجري البارد، تلوِّح بصولجانها القضيبي على رعاياها الذكور، تنخر في غُسالة الطفولة. إنها سجن الجنس، قبر في غابة. النظير العبري لكيركي هي ليليث Lilith، زوجة آدم الأولى التي يعني اسمها «»الليلية». يقول «هارولد بلوم» Harold Bloom إن ليليث هي في الأصل روح، أو شيطانة بابلية Babylonian مرتبطة بالرياح والعواصف، سعت إلى امتلاك السطوة في العمل الجنسي: «تلك الرؤية، أو التصور الذي يسميه الرجال «ليليث»، تَشكّل أساسًا بفعل قلقهم مما يدركونه بوصفه جمال جسد المرأة»[3]. ومثل أفروديت، فإن كيركي وليليث هنا، هما القبيحتان اللتان تحولتا إلى جميلتين. لقد توشَّحت حيزبون الطبيعة الميدوسية بقناعها السحري داخل قاعة الفن.

وفي ما هي واقعة تحت هيمنة أوديسيوس الجنسية نجد كيركي تحذره من أخطار المستقبل. فوصفها لسيلا Scylla له مذاق، حيث إن سيلا هي ذاتها بديلها خارج المنزل، إنها شبح جرف البحر، ذات الأرجل الثماني، والأيادي الست، والصفوف الثلاثة من الأسنان، تخطف البحارة من السفن. مثل الناتشة Harpy، شرهة، أنثوية، قاضمة. وكانت الأنثى «كاريبديس» Charybdis رفيقة سيلا، هي صورة مرآتها المقلوبة رأسًا على عقب. تمتص وتقذف ثلاث مرات يوميًا. هي الدوامة القاتلة؛ دوامة رحم الأم الطبيعة. وربما كان جوف كاريبديس هو المكان الذي يغرق فيه بطل «إدجار ألن بو» Poe في روايته منحدر إلى الدوامة Descent

---

(1) Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins (Berkeley, 1959), 116.

(2) في الأسطورة والقص الشعبي في ثقافة البحر المتوسط وأوربا يعد اسم جيلو واحد من أسماء كثيرة لشيطانة أو شبح أنثى تهدد الدورة التناسلية عبر منع الخصوبة، والإجهاض التلقائي، وقتل الوليد. [المترجم].

(3) Kabbalah and Criticism (New York, 1975), 45-46. Figures of Capable Imagination (New York, 1976), 264.

into the Maelstorm. وعند «أوفيد» Ovid تضم كيركي أرجل سيلا الثماني، إلى بطنها وتحزِّمها بحزام عليه رؤوس كلاب برية «أفواهها مفتوحة»[1]. ومن ثم تصبح سيلا بهذا مهبلًا مسنَّنًا، أو ذئبة جنسية. وعلى بوابات الجحيم في الفردوس المفقود Paradise Lost عند «ميلتون» Milton، تكون هي سين Sin، جذع امرأة جميلة تؤول بلدغة عقرب إلى أفعى حرشفية. وسطها مزنَّر بكلاب جهنم تطلق صريرًا، ربتهم في رحمها. كلاب ما هي إلا شهوات نهمة متحرقة، مثل السمكة الهندية آكلة البشر Indian maneating fish. إذن، التحرر من السحر الجنسي يؤدي إلى سيلا وكاريبديس. وهاهو الملك لير King Lear الذي يعلق لحية بيضاء على ابنته الساحرة جونريل Goneril، يرى المرأة حيوانًا مستأسدًا، «بِركة كبريتية» عفنة، تبتلع الرجال إلى الجحيم (IV.vi.97- 135). الجاذبية قهر، والضرورة عبودية.

إن الحواريَّ الأساسي للأم الكبرى هو ابنها وعشيقها، الإله المحتضر the dying god في الديانة السرية للشرق الأدنى. يقول «نويمان» Neumann عن علاقة الأم الكبرى بكل من أتيس Attis، وأدونيس Adonis، وتموز، Tammuz، وأوزيريس: «لقد أحبتهم، وقتلتهم، ودفنتهم، وانتحبت عليهم، ثم أعادت ولادتهم». الذكورة مجرَّد ظل يلف مثل دوامة في دورة الطبيعة الخالدة. الآلهة من الصبية هم «القرناء القضيبيون للأم الكبرى، يعاسيب تخدم النحلة الملكة، يُقتلون بمجرَّد تأدية واجبهم في التلقيح». وحب الأم يخنق ما يحتضنه. والآلهة المحتضرون هم «براعم متفتحة رقيقة، يُرمز لها- عبر الأساطير- بزهور الشقائق، أو النرجس، أو النردين hyacinth، أو البنفسج».

«الشباب الذين يضفون على الربيع شخصية، ينتمون إلى الأم الكبرى. هم عبيدها، ممتلكاتها، لأنهم الأبناء الذين ولدتهم. وبالتالي، فإن وزراء الإلهة الأم وكهنتها المختارين، يكونون خصيانًا.. فالعشق، والموت، والخصاء، سواء لديها»[2].

إن الذكورة تتدفَّق كجانب من جوانب الأم الكبرى، فهي التي تستدعيها وتلغيها وفق إرادتها. ابنها خادم لعقيدتها. لا شيء يتجاوز الأمومة. الأمومة تلف الوجود.

إن التشبيه الذي قام به فريزر بين يسوع وبين الآلهة المحتضِّرة، هو الإدراك الأكثر ألمعية الذي ينطوي عليه كتابه **الغصن الذهبي** The Golden Bough وهو الإدراك الذي تم إخفاته بحصافة. فالطقس المسيحي للموت والقيام، هو استمرار وبقاء للديانة السرية الوثنية. يقول فريزر: «إن النمط الذي خلقه الفنانون الإغريق، للإلهة المتحسِّرة مع عشيقها المحتضر

---

(1) Metamorphoses, trans. Mary Innes (Baltimore, 1955), 313.

(2) Origins, 46-53.

بين ذراعيها، يشبه، بل ربما يكون هو نموذج پييتا Pietà للفن المسيحي»[1]. لقد كانت نماذج المسيح، في العصور المسيحية والبيزنطية المبكرة، ذكورًا فحولًا، ولكن بمجرد استقرار الكنيسة في روما، استولت على المشهد الوثنية الأثرية الإيطالية. لقد ارتكس المسيح إلى أدونيس. وپييتا Pietà عند ميكيلانجيلو هي واحدة من أشهر الأعمال الفنية في العالم، وذلك جزئيًا بحكم استثارتها الوثنية للعلاقة الأصلية مع الأم. فمريم، بوجهها البتول البريء، هي الإلهة الأم، اليافعة دائمًا، العذراء دائمًا. أما يسوع، فمتخنِّث بصورة لافتة للنظر: بيديه ورجليه الأرستقراطية، ورهافة العليل. فالإله المحتضر المتخنِّث عند ميكيلانجيلو، يصهر الجنس والدين بطريقة وثنية. فمريم وهي جَزِعة في أثوابها الغامقة، تُبدي إعجابًا بجمال ابنها الحسي، الذي صنعته. وأعضاؤه الزجاجية العارية منزلقة في حجرها، كأنما أدونيس يغوص عائدًا إلى الأرض. سُلبت قوّته، وأُعيدت إلى أمه الخالدة.

يقول فرويد «إنه قدرنا جميعًا، ربما، أن نوجِّه أول حافز جنسي لنا نحو أمنا»[2]. إتيان المحارم هو بداية كل سيرة أو تاريخ الحياة، وعلم نشوء الكون. فالرجل الذي يعثر على زوجته الصحيحة، إنما يكون قد وجد أمه. والتسيد الذكوري في الزواج، إنما هو وهم اجتماعي تغذِّيه النساء، توعز إلى مخلوقاتها باللعب والمشي. في القلب الوجداني لكل زواج، هناك پييتا للأم والابن. وسنقف على مسارات وآثار جنس المحارم البائد للعقائد الأمومية عند «پو» Poe، وجيمس James وفي الصيف الأخير فجأة Suddenly Last Summer لـ «تينيسي ويليامز» Tennessee William، حيث تحكم أم ملكة بستان بدائي وحشي، تتزوَّج ابنها المثلي محب الجمال، الابن الذي يتم قتله طقوسيًا فيما بعد والانتحاب عليه. الدينامية الأنثوية قانون الطبيعة. الأرض تدبِّر نفسها وتقتصدها.

إن وثنية الثقافة الغربية، تلك الوثنية الباقية، تتفجَّر عن زهرة مكتملة في أعمال العرض الحديثة، من سينما وتلفاز ومسرح... إلخ. الظاهرة الغريبة التي يزيد عمرها على الخمسين سنة الآن، هي عبادة اللواطيين، أو المثليين الذكور، للنجمات اللامعات. لا يوجد ذوق متكافئ أو مماثل لدى السحاقيات، اللائي يبدين- كجماعة في الولايات المتحدة الأمريكية- اهتمامًا بالبيسبول أكثر من اهتمامهن بالفن، والاختراع والبراعة. النجمة المتألِّقة: إلهة، أب- أمومي عالمي. عروض الكباريه التي يقمن بها المشخِّصات من النساء، تجد ضالتها- ومن دون أخطاء- في الخنوثة عند النجوم العظماء. فالنجمات «ماي ويست» Mae West،

---

(1) Golden Bough 5:256-57.

(2) The Interpretation of Dreams, trans. James Strachey (New York, 1965), 296.

و«مارلين ديتريش» Marlene Dietrich، و«بيتي ديفيز» Bette Davis، و«إرثا كيت» Eartha Kitt، و«كارول تشانينج» Carol Channing، و«باربارا سترايسند»Barbara Streisand، و«ديانا روس» Diana Ross، و«جوان كولينز» Joan Collins، و«جوان ريفرز» Joan Rivers: كل هؤلاء إناث مبجلات لذاتهن، لديهم إرادة ذكورية باردة، وغموض جنسي حاد في الأسلوب والطلة.

لقد أشاعت «جودي غارلاند» Judy Garland روح الهستيريا الجماهيرية وسط المثليين الذكور. فالتقارير الإعلامية تتحدَّث عن صراخ بشع فظيع، واعتداءات جماعية على المسرح، وحمامات من باقات الزهور تكاد تعمي فنانات الاستعراض. كانت تلك هي طقوس العربدة لدى الخصاة، عند مذبح الإلهة أو ضريحها. والصور تبيّن رجالًا متخذين أوضاعًا جسمية معينة، يقومون بدخلات حسية مثيرة، وهم في ملابس «جودي جارلاند» المتألِّقة. تمامًا مثلما كان الحال بالنسبة لرعايا الأم الكبرى القديمة المتشبِّهين بملابس النساء. أصبحت مثل هذه المناظر نادرة في سبعينات القرن العشرين، عندما تحوَّل المثليون الأمريكان إلى الذكورية. ولكنني أشعر بعودة ما إلى الحساسية التخيلية بين الشبان الصغار. فالتدين الطقوسي cultishness ما زال متعشًا وسط هواة المثليين من الأوبرا، هؤلاء الذين كانت«ماريا كالاس» Maria Callas المغنية الهائجة العاصفة، هي مغنيتهم الأولى. وإني لأفسِّر هذه الظاهرة، مثلما فسَّرت الفن الإباحي والانحراف، بوصفها أكبر دليل على ميل الرجال إلى الصياغة الجنسية للمفاهيم، والتي أراها قدرة بيولوجية تضرب بجذورها في الفن. ومن بين نتائج المرض الذي يحصد حياة الكثيرين، أن المثلية الجنسية قد أعيدت صياغتها، على نحو لا إرادي، وفق الهوية الكهنوتية أو هوية العرافين، قاتلة، قربانية، منبوذة. إن صياغتهم لأفكار جنسية من أرض الواقع، كما فعلوا في خشوعهم المحموم للنجمة الأنثى، يكون أكثر فائدة للثقافة من العمل بإيعاز من أفكار في البار، أو غرفة النوم. الفن يتقدَّم عبر البتر الذاتي للفنان. وكلما كانت خبرة المثلية الجنسية خبرة سلبية، كانت أكثر انتماءً إلى الفن.

إن أول معرض من الفن الغربي هو ما يسمى «ڤينوس ولندورف» Venus of Willendorf، تمثال صغير (بارتفاع 4 $^{8/3}$ قدم) من العصر الحجري القديم، عثر عليه في أستراليا (الشكل: 2). نرى فيه كل قوانين العقيدة الأرضية البدائية. فالمرأة وثن وعمل مصنوع، إلهة وأسيرة. مدفونة في الكتلة الممتلئة لجسدها الخصيب.



(الشكل: 2) ڤينوس ويلندورف
30.000 ق.م

«ڤينوس ولندورف»، لقد أطلق عليها هذا الاسم بطريقة كوميدية، لا تخلو من السخرية، حيث إنها لا تمت إلى الجمال بأية صلة. ولكن الجمال لم يكن قد أصبح بعد معيارًا للفن. ففي العصر الحجري القديم، كان الفن سحريًّا، ترفيهًا أو ترويحًا طقوسيًا لما هو مرغوب فيه. لم يكن الغرض من الرسوم الكهفية أن يراها أحد. إن جمالها في أعيننا لهو مجرد مصادفة. فالثور البري الأمريكي bison والأيل، أو الرنة تملأ الجدران، متتبعةً المتون الصخرية ومسارات الأخاديد. لقد كان الفن ابتكارًا، استدعاءً: الطبيعة الأم، تدعو القطعان لتعود إلى هذا الرجل الذي قد يفترسها. كانت الكهوف هي أحشاء الإلهة، وكان الفن خربشة جنسية، نوعًا ما من التلقيح. كان له إيقاعه وحيويته، ولكن بلا منزلة بصرية. «ڤينوس ولندورف» تلك الصورة التدينية التي تبدو كأنها مصبوبة من حجر قاسٍ ليست جميلة؛ لأن الفن لم يكن بعدُ قد عثر على علاقته بالعين. فبدانة ڤينوس ويلندروف، مثلًا، تعد رمزًا للوفرة في عصر مجاعة. إنها استفاضة وغزارة الطبيعة التي تاق إليها الإنسان بحثًا عن النجاة.

ڤينوس ولندورف تحمل كهفها معها. إنها عمياء، مُقنَّعة. جدائل شعرها من صفوف حبَّات الذرة، تمثِّل إرهاصًا لاختراع الزراعة. جبينها متغضِّن. وحالة «اللاوجه» فيها، هي نزع

للشخصنة عن الجنس والدين البدائيين. لم يكن ثمَّة سيكولوجية أو هوية قد تكوَّنا بعدُ، لأنه لم يكن هناك مجتمع، بل لا تماسك. فالرجال يتجمَّعون ويتفرَّقون وفق عصفة من عناصر الطبيعة. وڤينوس ولندورف بلا عين؛ لأنه من الممكن رؤية الطبيعة، ولكن ليس من الممكن معرفتها. الطبيعة بعيدة، حتى وهي تُفنِي وتخلق. والتمثال، برغم فيضانه ونتوئه، إلا أنه- طقوسيًا- غير مرئي، خفي. ڤينوس تخنق العين. إنها سحابة الليل البائد.

منتفخة ومتورمة بصلية الشكل. ڤينوس ولندورف تنحني على بطنها، تميل على النقطة الساخنة للطبيعة. حبلى إلى الأبد. كانت «تُفرِخ» بكل معاني الكلمة. فهي دجاجة، عش، بيض. الكلمتان اللاتينيتان mater الأم، وmateria المادة، مرتبطتان في علم اشتقاق اللغة. ڤينوس ولندورف هي الأم- الطبيعة كوحل بدائي، تنز متحوِّلة إلى صيغ طفولية. إنها مؤنَّثة ولكنها ليست أنثوية. متَّعظة بالقوة الأولية، منتفخة بالتوقعات العظمى. ليست لها قدمان. واقفة على حافة، قد تنكفئ. المرأة الثابتة التي لا تتحرَّك، مشدودة لأسفل بثقل روابيها المنتفخة من أثداء، وبطن، وأرداف. ومثلها مثل ڤينوسٍ دي ميلو Venus de Milo؛ لا تمتلك ڤينوس ولندورف ذراعيْن. لها جناحان ضامران مسطَّحان، مخربشان على الحجر، غير متطوريْن، ولا مفيديْن. وليست لها أصابع، أي لا تمتلك أدوات. وهي، خلاف الرجل، لا يمكنها التجوُّل ولا البناء. إنها جبل يمكن تسلقه، ولكنه لا يمكنه أبدًا أن يتحرَّك.

ڤينوس مرتكزة على الأنا. ولا وجود لشيء غير ما يدور في عقلها solipsist، تحديق في السرة navel-gazing. الأنثوية ذاتية المرجعية، ناسخة لذاتها. لقد كانت كاهنة دلفي تُسمِّي السرة the omphalos: «سرة العالم»، يميزها حجر مقدَّس لا شكل له. حجر نيزكي أسود، صورة بدائية للإلهة كوبيلي[1] Cybele، جيء بها إلى روما من فريجيا لإنقاذ المدينة في الحرب القرطاجية الأخيرة Punic War. إنها البلاديوم[2] Palladium، العنصر الواقي،

---

(1) **كوبيلي** Cybele هي إلهة لشعوب آسيا الصغرى وهي معبودة من أغلب شعوب المنطقة وسماها الرومان ماغنا ماتر ديوم إيدايا Idaea Magna Deum Mater أو أم الآلهة العظيمة الإيدايانية، وهي معروفة بأسماء أخرى أيضا لكن كوبيلي هو الاسم الذي عرفت به في الأدب أكثر من أي اسم آخر. وكانت عبادتها قد تمركزت في فريجيا ووجدت طريقها إلى اليونان لكنها لم تنتشر وكان هذا في بدايات القرن السادس قبل الميلاد ودخلت إلى [روما] عام 204 ق م حيث حظيت بأهمية كبيرة وكانت إحدى آخر الأصنام التي اضمحلت عبادتها. وكانت كوبيلي تعبد في الغالب في ارتباط مع أتيس مثل أفروديت وأدونيس، والفلاسفة القدماء فسروا الثنائي بأنه رمز للعلاقة بين الأم الأرض ونباتاتها. [المترجم].

(2) **البالاديوم** عنصر كيميائي من الجدول الدوري، ورمزه Pd، وله العدد الذري 46. وهو فلز انتقالي نادر، من مجموعة البلاتين. ويشبه البلاتين كيميائيًا. ويستخرج من خامي النحاس والنيكل. ويستخدم كعامل مساعد وفي صناعة المجوهرات. [المترجم].

صورة لأثينا أرسلها زيوس، وانعقد عليها مصير طروادة، إذ من المحتمل أن تكون الحجر النيزكي. واليوم، فإن الكعبة، الحرم الداخلي للمسجد الأكبر في مكة، تُكمِن في مكان مقدَّس حجرًا نيزكيًا، «الحجر الأسود»، بوصفه الأثر الأكثر قداسة في الإسلام. ڤينوس ولندورف نوع من الحجر النيزكي، شيء ملغز مغرر تم العثور عليه، حجر أخرق، وصوفي. لقد كان حجر السرة الدلفي مخروطيًا cone، ورحمًا womb، وخلية نحل المخروطية. طاقية ڤينوس المجدولة تشبه خلية النحل، تخيل مسبق لخلايا النحل الاستفزازية، للشعر المستعار في المحاكم الفرنسية، والأبراج المترنِّحة المطلية في الستينيات المتحرِّرة swinging-Sixties. ڤينوس تطنُّ لنفسها، تنهمك بها، ملكة كل الأيام، امرأة كل الفصول. تنام. إنها البيات أو السبات الشتوي، والحصاد، الدولاب الدائر للعام. وڤينوس التي تأخذ شكل البيضة تذكرنا بالدوائر. العقل تحت المادة.

والجنس، كما ذكرتُ، هابط إلى ممالك رعوية، هبوطًا يوميًا من العقيدة السماوية إلى العقيدة الأرضية. إنه باطني، فاحش، شيطاني. وڤينوس ولندورف تهبط لأسفل، تختفي في متاهتها الخاصة. إنها درنة ناتئة تنبثق جذورها من جيب الأرض. و«كينيث كلارك» Kenneth Clark تقسِّم العري الأنثوي إلى أفروديت النباتية، وأفروديت البلورية. فـڤينوس ولندورف الخاملة مناجية الذات، تمثِّل عقبة الجنس والطبيعة النباتية. إنها قابعة في ضريحها الذي نعبده في الجنس الفمي oral sex. نحن في أحشاء الأم الأرض، نشعر ولكننا لا نفكر أو نرى. وڤينوس تتقلَّص إلى دلتا عانة مزدوجة، الركب مثبَّتة مقيَّدة في زاوية الحوض الحادة للمرأة الحبلى ذات الأفخاذ العريضة، التي تمنعها من الجري بسهولة. رجرجة الأنثى هي بلتعة البطة عند ولندورف المتمرِّغة السابحة في النهر السفلي للطبيعة السائلة تحت الأرض. الجنس سبرُ أغوارٍ، إفرازات، تدفُّقات. ڤينوس تنعس وتغط، تصغي منصتة إلى المهيج في حويصلتها المائية.

هل رؤيتنا لـڤينوس ولندورف قاصرة على الخبرة الأنثوية؟ نعم. فالمرأة مسربلة واقعة في شرك جسدها المائي المتموِّج. يجب أن تنصت وتتعلَّم من شيء ما بعيد، لكنه داخلها. وڤينوس ولندورف، عمياء، بلا لسان، بلا مخ، بلا أذرع، مصابة بصدف الركبتين، تبدو نموذجًا للنوع الاجتماعي/ الجندر باعثًا على الكآبة. ولكن المرأة مكتئبة، مضغوطة، بفعل جاذبية الأرض، تدعونا أن نرتد إلى الخلف، إلى صدرها. وسوف نرى أن المغناطيسية الخبيثة في أعمال ميكيلانجيلو، تمثِّل إحدى ثيماته ووساوسه الرائعة. فالعقل الغربي يضع التعريفات. أي أنه يضع الخطوط. هذا هو جوهر وقلب الأپوللونية. ولا توجد خطوط في ڤينوس ولندورف،

إنما كلها منحنيات ودوائر فحسب. إنها تمثل لاشكلية الطبيعة. إنها موحولة في المستنقع الوبيل الذي أساوي بينه وبين ديونيسوس: الحياة تبدأ وتنتهي دائمًا في نجاسة وقذارة. وڤينوس ولندورف تهبط بهيئة بذيئة وسوء إتقان، بدعارة وعدم احتشام، هائجة تتشهى الفحل الضِّراب. هي القبر الرحم للطبيعة الأم. فلا تسألن: لمن تقرع الغانية؟ فهي تقرع لك(1).

كيف بدأ الجمال؟ العقيدة الأرضية، تقمع العين، تحبس الرجل في بطن الأمهات. وأنا أصر على أنه لا يوجد شيء جميل في الطبيعة. الطبيعة قوة أولية، فظة عاصفة. والجمال سلاحنا ضدها؛ بواسطته نصنع الأشياء، نمنحها حدودًا، سيمتريةً، تناسُبًا. الجمال يوقف ويجمِّد تدفق الطبيعة المنصهر.

لقد صنع الجمال رجالًا يعملون معًا.. ضياعًا، قلاعًا، مدنًا تنتشر عبر الشرق الأدنى، بعد تأسيس أريحا Jericho (8000 ق.م)، أول مستوطنة معروفة في العالم. ولكن لم يكن ذلك ليحدث قبل أن تكسر مصر الفن عبوديتها للطبيعة. الفن السامي ليس شموليًا. أي أن الشيء الفني، على الرغم من استعادة طقوسيته، لم يعد أداة لشيء آخر. والجمال هو جواز مرور العمل الفني للحياة. الشيء يوجد لذاته، مثل الإله. والجمال هو ضوء العمل الفني من داخله. نعرفه بالعين. الجمال ملاذنا، فرارنا من الغلاف اللُّحمي السديمي الذي يسجننا.

مصر، وهي تصنع دولة، صنعت الجمال. فقد منح عهد خفرع Chephren (2565 ق.م) الفن المصري نمطه الأعلى، تقليدًا؛ ليبقى ويدوم إلى وقت المسيح (الشكل 3). لقد كان الفرعون هو الدولة. تركيز القوة في يد رجل واحد، إله حي، كان هذا آنذاك تقدمًا ثقافيًا عظيمًا. ظهور ملك من بين سادة قبائل متناحرة، سيظل خطوة متقدمة في التاريخ. كما هو الحال في العصور الوسطى بمن فيه من بارونات متخاصمين نزاعيين. فالتجارة، والتكنولوجيا، والفنون، تربح عندما تنتصر القومية على محدودية العقل والتفكير، أو الإقليمية الضيقة parochialism. ومصر، أول نظام شمولي، أوجد شعورًا بالهيبة منبثقةً عن حكم الرجل الواحد. وفي هذا الشعور بالهيبة، كان ميلاد العين الغربية. ملك، يحكم بمفرده، هو رأس الدولة، حيث الشعب هو الجسم. الفرعون عين حكيمة، لا تغفل لا ترمش. إنه يوحِّد الجموع الغفيرة المتناثرة.

(1) صاغت الكاتبة الجملة هكذا: .Never send to know for whom the belle tolls. She tolls for thee في «معارضة» منها لبيت الشعر: Never send to know for whom bell tolls. It tolls for thee. للشاعر الإنجليزي «جون دون» John Donn. [المترجم].



الشكل 3. خفرع، من مجمع الأهرام في الجيزة. 2500 ق.م

إن توحيد مصر العليا والسفلى، يعد نصرًا جغرافيًّا. كان أول خبرة- لرجل- من خبرات التركيز، والتكثيف، وصياغة المفاهيم. النظام الاجتماعي وفكرة النظام الاجتماعي يظهران. مصر هي أول رومانسية حول الهرمية في التاريخ. الفرعون سما وتعالى؛ أصبح ملهمًا، تأمَّل في بانوراما الحياة. كانت عينه قرص شمس على قمة الهرم الاجتماعي. لقد كانت لديه وجهة نظر، خط بصري أبوللوني. اخترعت مصر سحر الصورة. كان يجب إسباغ جلال المَلَكية على مدى آلاف الأميال؛ للمحافظة على الأمة متوحِّدة. صياغة المفاهيم والإسباغ في مصر، شكَّلت وسبكت الخط الأبوللوني الشكلاني الذي ينتهي في العصر الحديث في السينما، الصنف الفني المتسيِّد هذا القرن. اخترعت مصر التألُّق، الجمال كقوة، والقوة كجمال. لقد كان الأرستقراط المصريون هم أول «ناس» جميلة. فالهيراركية والإيروتيكية أنصهرا في مصر، ليصنعا معًا تلك الوحدة الوثنية التي لم يتخلَّص منها الغرب أبدًا. إيروس النظم الهيراركية، منفصل ولكنه مقتحم، هو أحد أكثر الانحرافات الشخصية في الغرب، وسوف يتكثَّف لاحقًا بفعل التابو المسيحي حول الجنس. مصر تجعل الشخصية والتاريخ مبجلين. هذه الفكرة، وهي تدخل أوروبا عبر اليونان، تظل التمييز الأساسي الرئيسي بين الثقافة الغربية والثقافة الشرقية.

خط أسود على صفحة بيضاء. النيل يقطع الصحراء. كان أول خط مستقيم في الثقافة الغربية. اكتشفت مصر الخطِّية linearity، مسارًا قضيبيًّا لعقل نافذ يخترق فخاخ الطبيعة. لقد كانت الأسر المَلكية الثلاثون لمصر هي النهر الشلال الهادر للتاريخ. مصر القديمة كانت شريطًا رفيعًا من الأرض المنزرعة، يبلغ متوسِّط عرضها خمسة أميال، ولكن طولها ستمائة ميل. جغرافية مستبدَّة أنتجت سياسة مستبدَّة وجمالًا مستبدًّا. هناك في علْيتها بالمملكة القديمة، خلقت القوة الفرعونية الهرم، هذا التصميم العملاق للخطوط المتلاقية. في الجيزة آثار للممر المرتفع الشاهق المؤدِّي من النيل إلى أعلى، بعد أبي الهول العظيم، حيث هرم خفرِع. ممرات طويلة، لفِرق البناء، والمراسم الدينية، كانت تمثِّل طرقًا سريعة إلى التاريخ. الخطِّية المصرية قطعت عقدة الطبيعة؛ فقد كانت هي طلقة العين التي أُطلقت من المسافة البعيدة.

إن الصيغة الفنية الذكورية للبناء بدأت في مصر. صحيح أنه كانت ثمَّة أعمال عامة قبل ذلك، مثل جدران أريحا السحرية، ولكنها لم تُرضِ العين. في مصر، البناء هندسة ذكَرية، فيها تمجيد للمرئي. الوضوح الأول لهذه الصيغة يظهر جليًّا في مصر، التي تعد أساس الأپوللونية الإغريقية في الفن والفكر. مصر تكتشف عمارة المربعات الأربعة، شبكة قاسية ضد المبايض المنصهرة للطبيعة الأم. النظام الاجتماعي يصبح جمالًا مرئيًّا، يواجه التخفِّيات الأرضية للطبيعة. البناء الفرعوني هو كمال المادة في الفن. قوة سياسية فاشية، جلال وتأليه للذات، يخلق الأبنية فائقة الهيراركية التصنيفية للعقل الغربي. فالأهرامات جبال بشرية للتنافس مع الطبيعة، سلالم صاعدة إلى شمس العقيدة السماوية. عملقة جبارة وخلود أثري. إن الفكرة البشرية المثالية في مصر هي عمود، عنصر من عناصر العمارة والهندسة. عملقة الطبيعة التناسلية، وقد تم إضفاء الذكورة عليها والصلابة معًا. لم يكن لدى مصر سوى أخشاب قليلة، ولكن كانت لديها أحجار كثيرة. الحجر يهب الفن الدوام. الجسم مسلة– مربع، قضيبي– مشيرة نحو السماء، خط أپوللوني ينازل التغير الزمني العضوي ويتحدَّاه.

الفن المصري فن نقشي، محفور أو منحوت. يقوم على الحد المنحوت، الذي أعرِّفه بوصفه العنصر الأپوللوني في الثقافة الغربية. الحجر حرون شديد البأس، طبيعة غير متجدِّدة. الحد المنحوت هو الخط المجرور بين الطبيعة والثقافة. إنه الأتوغراف الفولاذي للإرادة الغربية. وسنجد الكنتور أو خط الملامح الأپوللونية الحادة في علم النفس وفي الفن أيضًا. الشخصية الغربية صلدة، لا تُخترق، مركَّبة. يقول سبينجلر Spengler إن براعة صقل الحجر

في الفن المصري، تجعل العين «تنزلق» على سطح التمثال[1]، «أنا» الغرب المدرَّعة، حيث تبدأ في عمليات إضفاء المثالية الحجرية المتلألئة لفراعنة المملكة القديمة، العمل الفني objects d'art والعمل العقائدي objects de culte أو المعبودات. فالتمثال الديوريت الأخضر لخفرع المتوَّج من الجيزة، يمثل تحفة رائعة للتعريفية الأپوللونية الناعمة المصقولة، الحريرية. صلابة سطحه تصد العين. هذه الصلابة الذكورية هي إبطال للباطنية أو الجوانية الأنثوية. لا توجد مساحات رحمية دافئة في الفن المصري الأرستقراطي. الجسد عمود من الإرادة الأپوللونية المتجمِّدة. وانبساط رسوم الجدران المصرية وانكشافها، يقوم بالوظيفة نفسها: طمس ظلام المرأة الداخلي. كل زاوية من زوايا الجسم متموِّجة، ونظيفة، ومشمسة. والأثداء الأمومية المرتخية المدلَّاة من نوع ولندورف لا تظهر عادة، ويا للغرابة، إلا على آلهة الخصوبة الذكور، مثل «حابي» إله النيل. فمصر هي أول من أضفى الفتنة على الأثداء الصغيرة. الثدي كتجميل ربيعي، وليس كيسَ لبنٍ مطاطًا، بل هو مُجْمل وموجز، وليس حجمًا: مصر الأپوللونية صنعت التحول الأول للقيمة، من الأنثوية إلى الأنوثة، صنعت تقدمًا لصيغة الفن الإيروتيكي.

لقد تم إسقاط الجوانية الأرضية، كما سنرى، في عالم الموتى. ولكن مصر ترجمت أيضًا المساحة أو المجال الداخلي إلى مصطلحات اجتماعية قح. لقد اخترعت مصر الديكور الداخلي، العيشة المتحضِّرة، صنعت الجمال منبثقًا عن حياة اجتماعية. لقد كان المصريون هم أول محبين للجمال. ومحب الجمال ليس من الضروري أن يرتدي ثيابًا جيدة، ولا أن يجمع الأعمال الفنية: محب الجمال هو شخص يعيش بالعين. لقد كان لدى المصريين «ذوق». والذوق هو تمييز أپوللوني، حُكم، اختصاص محنك؛ الذوق هو منطق الأشياء المرئي. يقول «أرنولد هوسر» Arnold Hauser عن الأسرة المتوسِّطة «إن أشكال فن البلاط الاحتفالية التي تتسم بالعناد، تعد جديدة تمامًا، وتبرز هنا للمرة الأولى في تاريخ الثقافة البشرية»[2]. لقد عاش المصريون بالاحتفال؛ فأضفوا الطقوسية على حياتهم الاجتماعية. لقد كان المنزل الأرستقراطي معبدًا للانسجام والبهاء، يتسم بالبرودة والتهوية؛ تلك الفنون الصغرى التي لم يكن لها ما يوازيها في نوعية التصميم. المجوهرات، التجميل، الملابس، الكراسي، الموائد، الدواليب: منذ اللحظة التي أعيد فيها اكتشاف النمط المصري، على يد غزاة نابليون، أصبح نمطًا منتشرًا كالحمى في أوربا وأمريكا، مؤثِّرًا على الموضة، وعلى الأثاث، وعلى شواهد

(1) The Decline of the West, trans. Charles Francis Atkinson (New York, 1929), 1:248n

(2) The Social History of Art, trans. Stanley Godman (New York, 1951), 1:37.

القبور، بل وحتى في إنتاج الأثر الغربي. المصنوعات البشرية من ثقافات الشرق الأدنى الأخرى- قيثارة الثور الذهبي من «أور» Ur، على سبيل المثال- تبدو مبهمة، جَرِمة، مكبَّلة بالعضلات. وفي عقيدتهم التي ترتبط بالعين، رأى المصريون الحدود أو الحواف edges. حتى إيماءتهم ذات النمط الخاص في الفن، تتمتع بخطوط كنتورية رائعة تشبه الباليه. لقد اخترع المصريون الأناقة والتألق elegance. وما الأناقة إلا تقليص، وتبسيط، وتكثيف. إنها هيفاء، صارمة، ملساء. الأناقة تجريد متحضِّر. فمصدر الكلاسيكية اليونانية والرومانية- الوضوح، النظام، التناسب، التوازن- وُجد في مصر.

وتظل مصر بعيدة عن امتصاص التربية الإنسانية لها. وعلى الرغم من أن فنها وتاريخها تم تعلُّمه، فإن التعامل معه على محمل الجد لم يكن مثل فن اليونان، كان أقل. فنحافة الأدب المصري أو رفعه يجعله خارج المناهج الدراسية الجوهرية. حيث خرافة الديانة المصرية تنفِّر العقلاني، وأوتوقراطية السياسة المصرية تنفِّر الليبرالي. ولكن قوة مصر على سحر القلوب وفتنتها تتواصل وتبقى، فهي تغوي الشعراء والفنانين والممثلات والمتطرفين أو المغالين المتهورين. لقد كانت الثقافة المصرية العليا أكثر تعقيدًا ومفاهيميةً، عمَّا أصبح معهودًا. وقد أُبخس تقديرها بسبب الوسواس الأخلاقي مع اللغة التي سيطرت على الفكر الأكاديمي الحديث. لكن الكلمات ليست القياس الوحيد للتطور العقلي. والاعتقاد في أن الكلمات هي مقياس التطوُّر العقلي، لا يمثِّل سوى وهم غربي مسيحي يهودي قح. وهو ما ينبثق عن إلهنا الخفي الذي ما زال يتحدَّث عن الخلق حتى أصبح موجودًا. الكلمات أكثر الأشياء المزالة في الاختراعات البشرية من أساس الأشياء. الصراع الأقدم في الثقافة الغربية، بين اليهود والمصريين، يتواصل اليوم: عبادة الكلمة العبرية ضد الصورية الوثنية، اللامرئي العظيم، ضد الشيء المُمجَّد. لقد كان المصريون ماديين خياليين. بدؤوا الخط الغربي لحب الجمال الأپوللوني الذي نراه في الإلياذة، وعند فيدياس Pheidias، وبوتيتشيلي Botticelli، و«سبنسر» Spenser، و«آنغر» Ingres، و«وايلد» Wilde، وسينما هوليوود. الأشياء الأپوللونية هي العين الغربية الباردة وقد قُدَّت من الطبيعة.

إن الثقافة المصرية المزدهرة نسبيًا لم تتغيَّر على مدى ثلاثة آلاف سنة، وهي مدة أطول بكثير من الثقافة اليونانية. وهذا ما يقول عنه أتباع المدرسة الإنسانية ركود، وافتقاد مسفِّه للفردية. ولكن الثقافة المصرية ظلَّت باقية لأنها كانت مستقرة وكاملة. لقد نجحت. العنصر الأپوللوني في مصر واضح ومؤكَّد جدًا، إلى درجة أنه يجب تنقيح فكرة القِدم «الكلاسيكية» لكي تشمل هذا العنصر. مصر والشرق الأدنى القديم، كانا أيضًا مصدر التيار المعاكس

الديونيسوسي في الثقافة الإغريقية. في اليونان كانَ أپوللو وديونيسوس على خلاف، ولكنهما في مصر كانا متوافقيْن. لقد كانت الثقافة المصرية انصهارًا لما هو مفهومي مع الأرضي، صياغة الشكل للوعي، مع التدفق الظلالي للطبيعة التناسلية. النهار والليل كانا مبجليْن بالتساوي. هنا فقط، وليس في مكان آخر من العالم، كانت العقيدة السماوية والعقيدة الأرضية متصلتيْن ومنسجمتيْن.

إن ديانة الخصوبة دائمًا ما تأتي أولًا في التاريخ. ولكن مع حل مشكلة الطعام، يصبح تماسك الطبيعة الأخلاقي والجمالي ظاهرًا. وقد تطوَّرت مصر نحو عبادة شمسية للعقيدة السماوية، من دون أن تفقد أبدًا توجهها نحو الأرض. وقد كان هذا بسبب النيل، مركز الاقتصاد المصري. ففي كل عام يفيض النهر وينحسر، تاركًا وفرة من الغرين الأسود الغني. كل عام يصبح الصلب لينًا، وتتحوَّل الأرض إلى سائل. يقول «جون ريد» John Read، ربما تكون الخيمياء القديمة alchemy قد بدأت في مصر، حيث إن «كيم» Khem - كان هو الاسم القديم لمصر، «بلد التربة السوداء، أرض حام في الكتاب المقدس»(1)، والتحوُّل metamorphosis هو السحر الأرضي لديونيسوس المحوِّل الماسخ للأشكال. لقد كان الدنس الخصيب، هو المصفوفة البدائية التي أتى عبرها المصريون إلى التواصل السنوي. وفيها الأپوللوني كنتورٌ طاهرٌ، حدود متاخمة: النيل، يتخطَّى حدوده مع الاعتياد، الانضباط المهيب، كان انتصارًا للطبيعة الأم. لقد قامت أيديولوجية الشمس والحجر المصرية على التسلل الأرضي، مستنقع التناسل الذي أساويه بديونيسوس. فتأرجحات التقويم المصري أنتجت ازدواجية خصيبة في وجهة النظر، مثلت أحد البناءات الأعظم للخيال الغربي.

الأسرار الأرضية هي سر الفتنة المعمِّرة الباقية لمصر. خنفسة الروث، الجعران، كان معبودًا ويُرتدَى كحجر كريم. كان الجعران هو وزيرُ تحلُّلِ الطبيعة، مَغطَس التحلل. وقد كان الأدب المصري دون التطوُّر؛ بسبب استيلاء عقيدة الموت عليه واغتصابها إياه. لم يكن هناك سوى مبدأ أخلاقي واحد، العدالة (ماعت)، فضيلة عامة فوق الأرض، أو تحتها. وقد تم إسقاطها روحانيًا إلى حياة آخرة. ولقد كان كتاب الموتى فكر شيطاني، اجترارات، مضغات- الأرض. عادت المومياء، المقمَّطة أو الملفوفة مثل المولود، إلى رحم الطبيعة لإعادة ميلادها. والمعبد المدهون بالألوان كان فنًا كهفيًا، صلواتٍ للظلام الشيطاني. لقد كانت الثقافة المصرية تميل إلى الأرض، وترفضها في الوقت نفسه. ويخبرنا هيرودوت كيف أن الرجال المصريين كانوا يتبوَّلون مثل النساء. والآلهة المصرية ظهرت على نحو غير تام من روحانية ما قبل التاريخ

(1) Through Alchemy to Chemistry (London, 1957), 12.

prehistoric animism، ذلك الاعتقاد بأن كلَّ ما في الوجود روحٌ. كانوا هجينًا ممسوخًا، نصف إنسان ونصف حيوان، أو كانوا حيوانًا ملتصقًا بحيوان. يقول «واليس بادج» E. A. Wallis Budge إن المصريين تشبَّثوا بـ «مخلوقاتهم المركبة»، على الرغم من استهزاء الأجانب[1]. إله له رأس أفعى فوق جسم نمر، وآخر له رأس صقر فوق جسم أسد وحصان؛ بل وهناك تمساح بجسم أسد وفرس البحر. طاقة أرضية، مثل النيل: غمرٌ وتكاثرٌ متعدد superfetation. منطق العين الغربية وقسوتها كان عليها هزيمة فيتيشية مصر القبْلية الغائمة.

لقد كان للتوليف المصري بين العناصر الأرضية والأپوللونية توابع هائلة على التقاليد الغربية. كانت تلك هي بداية الصيغة المثالية في التفاعل بين الأرض والسماء. الشخصية المصرية هي العمل الفني object d'art، منطقة حصرية من الامتياز الأرستقراطي. الخرطوشة، شكل بيضاوي مغلق، يحيط باسم هيروغليفي. وفي الفن المصري المبكِّر، فإن سيريخ[2] serekh، أو واجهة قصر مستطيلة، ترمز إلى الملكية. والخرطوش والسيريخ رمزان من رموز العزل الهرمي الهيراركي، عزل المقدَّس والملكي لاستبعاد الدنس. إنها أودية مقدسة temenos، الكلمة الإغريقية التي تعني المقاطعة المقدَّسة حول المعبد. المساحة المحمية للخرطوش تشبه عين حورس wedjat، عين حورس الطاردة للشر التي ترصِّع كثيرًا من التمائم والعروض الهيروغليفية (الشكل: 4) العين المصرية مرادفة للشخصية الغربية. لأن الروح كان يُعتقد أنها تبقى هناك، فدائمًا كانت العين تعرض في وجه ممتلئ مدوَّر، مثل سمكة موسى المفلطحة. حتى عندما كان الرأس في شكل بروفيل مرسوم. العين مجازة مصرَّح بها في مصر. أي أنها طليقة حرة ولكنها مربوطة طقوسيًا. وتجميل العين المصرية الفاتنة ذات الذيل الأسود، هو تشديد كهنوتي: السمكة والسياج معًا. فالكنتور الأپوللوني النقي الطاهر للفن المصري، هو دفاع ضد القذارة والعكارة الأرضية. لقد خلقت مصر المسافة بين العين والعمل المصنوع أو «الشيء»، المسافة التي هي سمة الفلسفة وعلم الجمال الغربييْن. المسافة مجال قوة مشحون، أودية مقدسة خطيرة. خلقت مصر الأشياء الأپوللونية منبثقة عن خوف أرضي. فالخط الغربي لصنع الشيء بالطريقة الأپوللونية، من محاربي هوميروس البرونز، إلى السيارات، والمعلَّبات الرأسمالية، يبدأ من العين المصرية المسيَّجة.

---

(1) God of the Egyptians 1:61, 63.

(2) تطويق مستطيل يمثل واجهة بوابة أو كوة لقصر، يعلوه عادة الصقر «حورس» دالًا على أن الاسم المحاط اسم مَلكي. [المترجم].



(الشكل: 4). نُصُب منقوش لحارس عتاد أمون، نيب أمون، وزوجته هُوي، الأسرة الثامنة عشرة.

إن أكثر ملامح الحياة المصرية التي أُسيء فهمها، كان تعظيم القطط، حين وُجِدت أجسادها التي تحوَّلت إلى مومياوات، بالآلاف. ونظريتي هنا أن القطة كانت هي نموذج التوليف المصري الفريد للمبادئ (الشكل: 5). فالقطة العصرية، آخر الحيوانات التي استأنسها الإنسان، تنحدر من القطة شمال أفريقية البرية أو الليبية Felis Ibica. فالقطط عسَّاسة، مخلوقات ليلية موحشة. التوحُّش واللعب سيان عندها. إنها تعيش بالخوف وللخوف، تتصنَّع الخوف، أو تروِّع البشر باندفاعات مفاجئة، وكمائن. القطط تعيش في الباطن، أي «الخفي». في العصور الوسطى، كانت القطط تتعرَّض للصيد والقتل؛ لارتباطها بالساحرات. ظلم؟ ولكن القطة فعليًا متوحِّدة مع الطبيعة الأرضية السفلية. العدو الأخلاقي للمسيحية. القطة السوداء لعيد القديسين Halloween للظل المثاقل لليل البائد. فالقطط التي تنام إلى ما يصل إلى اثني

عشرة ساعة يوميًا، تعمِّر وتسكن العالم الليلي البدائي. القطة كائن تخاطري telepathic- أو على الأقل تفكِّر أنها كذلك. وكثير من الناس تخور قواهم من نظراتها المحدِّقة الباردة. وهي مقارنة بالكلاب، المتشوِّقة بخنوع إلى خلق السرور، فإن القطط كائنات أوتوقراطية مستبدَّة بمصلحتها الذاتية المجردة. لا أخلاقية وفاجرة، تطيح بالقِواعد عن وعي. نظرتها «الشريرة» في تلك الأزمنة، لم تكن إسقاطًا بشريًّا: فالقطة ربما تكون الحيوان الوحيد الذي يتذوق ما هو فاسد ويفكر مليًا فيه.

إذن القطة بارعة في الأسرار الأرضية. ولكنها لديها ازدواجية كهنوتية. فهي مكثفة العين eye-intense. فالقطة تمزج عين الغرغونة الشبقة بالعين الأپوللونية التأملية المنفصلة. القطة تقيِّم الخفاء وتقدره، وهي كوميديًا تتخيَّل نفسها غير قابلة للملاحظة، هابطة متسلِّلة عبر بستان. ولكنها وبأناقة تحب أن ترى، وأن تُرى. هي مشاهِدة لدراما الحياة، تتسلَّى وتتلطَّف. نرجسية هي، دائمًا ما تعدِّل من مظهرها. عندما يتشعَّث شعرها، أو يُنكش، تهبط معنوياتها. القطط لديها حس بـ التركيب الصوري pictorial composition: إنها تموضع نفسها بسيمترية على الكراسي، والسجاد، وحتى على ورقة فوق الأرض. القطط تلتصق بالمتري للمساحة الحسابية، مختالة، أحادية، دقيقة. إنها محكّمات الأناقة- المبدأ الذي أجده وببساطة مبدأ مصريًّا.

القطط مدعية، لديها حس بـ الأقنعة. وتصبح في حرج بالغ، عندما يجرح الواقع كرامتها. القرود أكثر إنسانية منها، وأقل جمالًا: فهي تتخذ وضعًا، ولا تُخايل. أما القرود، فتقرفص، تثرثر، تضرب على صدورها، تستعرض مؤخراتها. القرود سوقية، مزهوة، تترنَّح على الدرب الارتقائي. أما أقنعة القطط الماهرة، فهي أقنعة لحالة المسرحانية المتقدِّمة. هي قس وإله دينها الخاص؛ هكذا تتبع القطة قانون النقاء والطهر الطقوسيين، تنظِّف نفسها بتديُّن. إنها تجعل الوثن يقدِّم لها القرابين، وقد تتقاسم احتفالاتها مع من تنتقيه. إن يوم صاحب القطة، يبدأ غالبًا باكتشافه كومة منسَّقة من أحشاء الخلد، أو أعضاء الفأر المسحوقة على الرواق- تذكارات داروينية. القطة هي الساكن الأمثل مسيحيةً في المنزل المعتاد.



الشكل 5. إلهة قطة (باستت) بقرط ذهبي واحد،
الأسرة الحديثة.

في مصر القطة، وفي اليونان الحصان. لم يعبأ اليونانيون بالقطط. بل أعجبوا بالحصان واستخدموه دائمًا في الفن والمجاز. الحصان رياضي، فخور، ولكنه نافع. إنه يتقبَّل المواطنة في نظام عام. القطة لا حكم لقانون عليها أو عرف، حاكمة بنفسها على نفسها. لم تفقد أبدًا سيماها المستبدَّة من الرفاهية والبلادة الشرقية. كانت بالغة الأنثوية عند الإغريق المحبين للذكر. تحدثتُ عن اختراع مصر للأنثوية، جماليات الممارسة الاجتماعية منزوعة من ماكينة الأنثى الوحشية للطبيعة. ملابس النساء المصريات الأرستقراطيات، سترة خلابة من الكتان الشفاف المطوية، لا بد وأنها كانت تسمى الخِلَسية slinky، كلمة ما زلنا نستخدمها مع ثياب الليل الرسمية. والتسلُّل خلسة هو اختلاس القطط الليلي.

لقد أعجب المصريون بالتسلل خلسة، عند كلاب الصيد، وابن آوى، والصقور. الاختلاس محيط شكلي/ كنتور أپوللوني أملس. ولكن الاختلاس هو صنعة الظلام الشيطاني المتموِّجة، تلك التي تحملها القطة معها إلى النهار.

للقطط أفكار سرية، وعي مقسَّم. لا يوجد حيوان آخر قادر على الجمع بين ضدين، تلك التيارات المتقاطعة الغريبة الغامضة من المشاعر، مثلما يحدث عندما تكون القطة تهر، وهي تغرز أسنانها بدفء في يد أحدهم. والدراما الداخلية لقطة متسكِّعة، يتم الإعلان عنها تلغرافيّا بأذنيها اللتين تنحرفان تلقائيّا صوب خشخشة بعيدة، فيما عيناها تبقيان في تنسُّك كاذب مع أعيننا، ثم مرة ثانية بذيلها الذي تنفضه بتوعُّد، حتى وهي في غفوة. وأحيانًا تدَّعي القطة أن لا علاقة لها بذيلها الذي تهاجمه بنفسها هجومًا لا يخلو من فصام. الذيل المنفوش المختلِج الضخم، هو البارومتر الأرضي للعالم الأپوللوني عند القطة. إنها الأفعى في البستان، تحتك وتصطك bumping and grinding بسوء نية مبيَّتة. فالازدواجية المتناقضة تأخذ بُعد الدراما وحالتها في التأرجحات المزاجية الشاردة، القفز المفاجئ من حالة الاضطجاع والخدر، إلى الهوس الذي تختبر به افتراضنا: «لا تقتربي أكثر من هذا فإنني لا يمكن أبدًا التكهن بحالتي».

إذن التبجيل المصري للقطط لم يكن حماقة أو طفولية. فمن خلال القطة، عرَّفت مصر، وحدَّدت، ونقَّحت، جمالها المركَّب. كانت القطة رمز الانصهار لما هو أرضي سفلي، وما هو أپوللوني. وهو ما لم تنجزه ثقافة أخرى. والخط الوثني المكثَّف للعين عند الغرب يبدأ من مصر، تمامًا مثلما تبدأ منها الشخصية، أو القناع القاسي للفن والسياسة. والقطط هي مضرب المثل لكليهما. التمساح أيضًا لاقى تمجيدًا واحترامًا في مصر، وهو يشبه القطة في مروره اليومي بين عالمين: التمساح المحرشف الشائك الذي يجر نفسه بين الماء واليابس. هو الأنا المدرَّعة عند الغرب، شرير، عدواني، ومتيقظ دائمًا. القطة مسافرة في الزمن من مصر القديمة. تعود أينما كانت الحواية أو الشعوذة أو الموضة والطراز في حالة هياج، أو تمر بصيحات جديدة. في الجماليات المنحطة Decadent aestheticism عند «پو» Poe و«بودلير»، تستعيد القطة مكانة وعظمة على نمط أبي الهول. بذوقها الذي يروق للمُشاهِد الطقوسي والدموي، وللمؤامرة والاستعراضية: تكون القطة اختيالًا وثنيًا صافيًا. توحيد البدائية الليلية مع الأناقة الأپوللونية للخط، أصبحت النموذج الحي للحساسية المصرية. القطة التي تثبت طاقتها الادعائية السريعة في أوضاع توقُّف من نمط الثبات الأپوللوني، كانت أول من يفعل اللحظة المتجمِّدة للثبات الإدراكي الذي يتمثَّل في الفن الرفيع.

معرضنا الثاني من الفن الغربي يتمثَّل في التمثال النصفي لنفرتيتي (الشكلان: 6، و7). كم هي مألوفة، ولكنها أيضًا غريبة. نفرتيتي هي وجه النقيض لـڤينوس ولندورف. هي انتصار الصورة الأپوللونية على تحديب ورعب الأرض الأم. كل ما هو بَدِينٌ، ومرتخٍ، وبليد، ولَّى وذهب. العين الغربية مفتوحة وحذرة. لقد أجبرت الأشياء على التحوُّل إلى إطارها المتجمِّد. ولكن تحرير العين كان له ثمنه. فنفرتيتي الغربية الثابتة المقطوعة، هي «أنا» غريبة تحت الزجاج.



الشكل: 6. نفرتيتي (نسخة).

الفتنة المشعَّة لهذا القناع الجنسي الأعلى، تأتينا من سجن- قصر المخ عظيم التطوُّر. الثقافة الغربية، تتحرَّك صوب ضوء الشمس الأپوللوني، مزيحةً عنه عبئًا ليترنَّح تحت عبء آخر.

التمثال النصفي الذي عثرت عليه حملة ألمانية في «تل العمارنة» عام 1912، يعود إلى عهد أخناتون (1375- 1357 ق. م). الملكة نفرتيتي زوجة الفرعون ترتدي تاجًا من شعر مستعار، كان غريبًا بالنسبة للأسرة الثامنة عشرة، ولم تُرَ في مكان آخر سوى عند أم أخناتون المهيبة، الملكة تي Tiy. التمثال النصفي من الحجر الجيري، الملوَّن بإضافات جبسية؛ العين من الكريستال الصخري المركَّب. الأذن والحية الصغيرة المقدَّسة، مكسورة أعلى التاج. وقد

تجادل الأساتذة العلماء في ما إذا كانت القطعة هي نموذج ستوديو لفناني البلاط الملكي.

تمثال نفرتيتي النصفي هو أحد أكثر الأعمال الفنية شيوعًا في العالم. فهو مطبوع على الأوشحة والألفعة، ومصنوع في نماذج صغيرة للقلادات، وأخرى أصغر منها على موائد المقاهي. ولكن في خبرتي لم أرَ مرة تمثالًا نصفيًا معادًا إنتاجه كما هو بالضبط. فالناسخ يلطِّف منه، ويضفي عليه الحس الأنثوي والإنساني. فالتمثال النصفي الحقيقي قاس إلى حد لا يطاق. شيء موحش غريب للغاية كشيء للعرض المنزلي. حتى كتب الفن تكذب. فالتمثال النصفي عادة ما يعرض من زاوية جانبية أو بروفيل، بحيث تختفي مقلة العين المفقودة، أو يتم تظليلها.



الشكل: 7. نفرتيتي 1350 ق.م

ماذا حدث للعين؟ ربما كانت غير ضرورية في موديل، ولم توضع من أصله. ولكن العين غالبًا ما كانت تنقر من تماثيل الموتى ورسوماتهم. كانت طريقة لجعل المنافِس المكروه لا أحد، وإطفاء بقائه أو بقائها في الحياة الآخرة. لقد كان عهد أخناتون عهدًا انقساميًا. تأسيسه عاصمة جديدة وجهوده لتحطيم الكهنوتية القوية، وتأسيسه التوحيد، وابتكاراته بطريقه فنية. كل هذا نُقض على يد زوج ابنته، توت عنخ آمون. الملك الصبي قصير العمر. ربما تكون نفرتيتي قد فقدت عينها في خراب وحطام الأسرة الثامنة عشر.

على حالته التي عثرنا عليه فيها، يُعد التمثال النصفي لنفرتيتي كاملًا من الناحية الفنية

والطقوسية، مهيبًا، قاسيًا، غريبًا. إنه يصهر طبيعانية فترة تل العمارنة مع الشكلانية الكهنوتية للتقاليد المصرية. ولكن التعبيرية في فترة العمارنة تنتهي إلى التهويل والإغراب، والجمع بين أجزاء بغير انسجام، على نحو لا يخلو من سخرية وبشاعة، grotesque. وهذه هي أقل تعزية يمكن تقديمها لأعمال فنية عظيمة. شعبيتها تقوم على سوء فهم، وكَبْت لملامحها الفريدة. والاستجابة السليمة لتمثال نفرتيتي النصفي هي الخوف. ولقد كانت الملكة مسخًا إنسانيًا، كائنًا مصنوعًا. غرغونة جديدة، «رأس خوف بلا جسد». مشلولة وتصيب بالشلل. مثل خفرع المتوَّج، نفرتيتي لبقة، ومتحضِّرة. تحدِّق صوب المسافة البعيدة، باحثة عن الأفضل لشعبها. ولكنْ عيناها، بخط الكحل القططي، باردتان. إنها سلطة مؤلِّهة للذات. والفن يُظهر أخناتون نصف أنثى، أعضاؤه ضامرة، وبطنه متكوِّرة، ربما من عيب أو مرض عند الميلاد. هذا الوجه/ البورتريه يُظهر مَليكته نصف الذكورية، مصاصة دماء بقوة سياسية. قوتها الإغوائية تجذب بإغراء، وتحذِّر نافرة في الوقت نفسه. إنها شخصية غريبة متمترسة خلف الخط الجليدي المؤلم لهويتها الأپوللونية.

رأس نفرتيتي جبَّار مهول، يهدِّد باحتمالية جدع الرقبة التي تشبه الساق. إنها مثل زهرة البردي التي تتمايل على ساقها النهري. الرأس منتفخ إلى حد المسخ. تبدو مستقبلية، بالدماغ الضخم الذي تم التنبؤ به كمصير لجنسنا. التاج مثل قمع ممتلئ بمطر الطاقة الهيراركية، يفيض ويغمر الغور المُخي الهش، وبعنف يدفع الوجه إلى الأمام مثل مقدمة سفينة. نفرتيتي مثل تمثال النصر المجنَّح في ساموثراس Winged Victory Samothrace، الثياب مشلوحة إلى الخلف بفعل رياح التاريخ. وكشاحنة كبيرة تحمل نفرتيتي فيض أفكارها. إنها مثقلة باليقظة الأپوللونية، شمسٌ لا تغيب. لقد اخترعتْ مصر العمود الذي سيقوم اليونانيون بتنقيحه. فبرقبتها الأرستقراطية النحيلة، تصير نفرتيتي عمودًا، تمثال امرأة أو عمودًا على شكل امرأة caryatid. إنها تحمل عبء الدولة على رأسها، رافدة إلى معبد الشمس. اللفاف الذهبي أعلى رأسها هو ضفيرة طقوسية، تعتصر، وتقيد، وتحد. نفرتيتي تحكم وترأس من أودية القوة المقدسة، مقاطعة مقدَّسة لا يمكن أن تبرحها أبدًا.

ڤينوس ولندورف جسم بكامله، نفرتيتي رأس بكامله. قُطعَ كتفاها بجراحة متطرِّفة. مبكِّرًا في تاريخها، اخترعت مصر التمثال النصفي، نمط البورتريه الذي ما زال قيد الاستخدام. قد يكون تضاعف عات، روح كا ka التي تدخل وتخرج من أبواب وهمية. أكتاف التمثال النصفي لنفرتيتي ذبلت وانزوت؛ لتصبح هي نفسها القائم الذي ترتكز عليه. لا توجد قوة فيزيقية باقية. جسم الملكة مربوط ومخفي، مثل مومياء. وجهها يتألَّق بحداثة إعادة الميلاد.

وهي بالخلق الذاتي المكثَّف، تكون إلهة كأب- أم. أُزيح حمل ڤينوس ولندورف لأعلى، وتم إعادة تحديده. ولندورف سحر بطني أرضي، ونفرتيتي سحر رأسي أپوللوني. التفكير جعلها كذلك. نفرتيتي سمو مَلكي، تدفع وتحرك نفسها في العقيدة السماوية، مثل طائرة، دفعًا للأمام. نفرتيتي تقود وتتقدم بذقنها. لديها «عظام عظيمة». إنها عمارة حجرية مصرية، تمامًا مثلما ڤينوس ولندورف، كأشكال بيضاوية شرقية، المرأة كبيضة مسلوقة مترجرجة. نفرتيتي أنوثة تم تحويلها إلى حسابية، أنوثة ملهمة بأن أصبحت أقسى وأكثر صلابة.

لقد ذكرت أن مصر اخترعت الأناقة التي تمثل تقليصًا، وتبسيطًا، وتكثيفًا. الطبيعة الأم جمع وضرب، ولكن نفرتيتي طرح. بصريًا ومرئيًا، تم تقليصها إلى جوهرها. وجهها الكنتوري المصقول قريب من الوجه الممصوص المتيبس. إنها اختصارٌ، رمز، أو صورة رمزية، فكرة نقية للتصويرية الوثنية. لا يمكن للمرء أن يكون شديد الثراء وشديد النحافة، وهو ما صرَّحت به دوقة وندسور Duchess of Windsor. لقد ذكرتُ أن فكرة الجمال تقوم على استبعادات هائلة. قدر كبير مستبعد من تمثال نفرتيتي النصفي، إلى درجة أنه يمكننا أن نشعر بصورتها الظلية/ السولويت silhouette تكدح ضد الأجواء المشحونة، كفاح للخط الأپوللوني. اسم نفرتيتي يعني «الجميلة جاءت» The Beautiful One Cometh. وجهها الباذخ منحوت من فوضى الطبيعة. الجمال حالة حرب، منطقة فضاء متجمِّدة تحت الحصار.

نفرتيتي شخصية غربية واقعة تحت الشعائر الطقوسية، شيء ممسَّد ممشق. إنها نظيفة على نحو موحش. حاجباها حليقان ومعاد رسمهما بوسع، وبتقطيبة ذكرية. لقد تم تصويرها ككاهنة. لديها وجه المانيكان، استاتيكي، مثبت، عارضة لذاتها. معرفتها knowingness رائجة على الموضة، وكهنوتية في الوقت نفسه. المانيكان المعاصرة للنافذة أو الطريق السريع، مخنَّثة لأنها أنوثة تمَّت شخصنتها بتجريد ذكَري. فإذا كانت موديل ستوديو، فإن التمثال النصفي لنفرتيتي يصبح مانيكانًا بقدر ما هو دمية مَلكية لمحل خياطة في لندن. وكملكة ومانيكان، فإن نفرتيتي معروضة ومحبوسة في الوقت نفسه، وجهًا وقناعًا. عارية ولكنها مدرَّعة، مصقولة بالخبرة، ولكنها نقية طقوسيًا. إنها صعبة المنال جنسيًا، لأنها بلا جسد: جذعها ذَهَبَ؛ شفتاها تستهويان وتغريان، ولكنهما تظلان مضغوطتين معًا بقوة. كمالها للعرض وليس للاستخدام. أخناتون ومليكته سيحييان حاشيتهما من شرفة، «نافذة التجلي». والفن كله ما هو إلا نافذة للظهور. ووجه نفرتيتي هو شمس الوعي يصعد على أفق جديد، الإطار أو الشبكة الحسابية لانتصار الرجل على الطبيعة. الشيئية thingness الوثنية/ الصنمية للفن الغربي سارق السلطة من الطبيعة الأم.

عينا نفرتيتي المتنافرتان، قصدًا أو مصادفة، تمثِّلان رمزًا للازدواجية المصرية. فهي، مثل القطة، ترى وتُرى. إنها مدَّعية أبولونية متجمِّدة وناظرة غرغونية شيطانية. العجوزات أو الساحرات الرماديات Graiai الإغريقيات، ثلاث أخوات إلاهات، لديهن عين واحدة يمرِّرونها من يد إلى أخرى. يربط جوزيف «فونتنروز» Fontenrose هذا بالمقلة المزدوجة للملكة الليدية Lydian queen: «ما كان لديها، يبدو بالنسبة لي عينًا يمكن إزالتها، ذات قوة عجيبة. كانت عينًا يمكن أن تخترق اللامرئي»[1]. نفرتيتي المانيكان نصف العمياء، ترى أكثر بكونها أقل. البتر هنا توسيع صوفي. والناسخون المعاصرون يقمعون العين المفقودة؛ لأنها قاتلة للآداب والقواعد الشعبية للجمال. الأعين المجذومة تبدو مجنونة أو شبحية، كما هو الحال في عين العُقاب المحجَّب في القصة القصيرة **القلب الحاكي** Tell-Tale Heart، لـ «إدجار آلان پو» Poe. نفرتيتي مخلوق متحوِّل، خلقتها متبدِّلة، ومناصرة للمادية التخيلية الحالمة، فهي الشيء الذي يرى. في مصر، جُعلت المادة خاشعة بفعل كهرباء العقل الأولى first electricity. واستقر في عبادة الرؤية المصرية أن نفرتيتي في حالة طيران، بعيدًا عن أصولها.

من ڤينوس ولندورف إلى نفرتيتي: من الجسم إلى الوجه، من اللمس إلى البصر، من الحب إلى الحكم، من الطبيعة إلى المجتمع. نفرتيتي مثل أثينا، وُلدت من جبين زيوس، إلهة مدرَّعة ثقيلة الرأس. جميلة ولو أنها منزوعة الجنس. إنها آداب وحشمة كهنوتية، رأسها بالمعنى الحرفي مستودع للاحتواء والإحاطة والتنقيص، مثل جذعها المقزَّم. تاجها الضخم الثقيل المتباهي، هو الأرض الباردة المربية للفكر الإغريقي التصنيفي. وعُصابتها الجبينية المشدودة هي قوة الحجة، القسوة، الأفكار المسيرة المعمَّقة. فالسحابة الوبالية المتوخِّمة للطبيعة الأم انقشعت. وجه نفرتيتي المستبد المطل، هو الحد الفاصل للعملية الغربية من صياغة المفاهيم والإسقاط. في لقطة وجهها الجانبية/ البروفيل، كل الطرق مؤدية إلى العين. من الجانب، تتلاقى الزوايا في ذروة متجهات القوةvectors of force. من المقدِّمة، تشرئب مثل رأس الكوبرا، امرأة كمهدِّد متوعِّد ملكي. إنها الغرب المكثَّف للعين، التضخيم البالغ والتعظيم الهائل لثقافة الرأس. تمثال نفرتيتي النصفي، يسر العين ولكنه قمعي. إنه إرهاصة لبورتريه دودج لوريدان Dodge Loredan للرسام جيوفاني بيللني Bellini، يتطلَّع إلى التماثيل النابُليونية Neapolitan النصفية الفضية الحافظة للذخائر، إلى رسومات الفنتازيا في الخمسينيات للنساء المبتسمات العزَّل في الثياب المسائية الأنيقة. السلطة، وحسن النية،

(1) Python, 285-86.

وعدم الاكتراث، والتنسُّك والزهد. عيد الظهور كطوطم للسلبية المترجرجة. بابتسامتها الترحيبية ولكن الموحشة، تكون نفرتيتي شخصية غريبة في أصفادها الطقوسية. ساحرة فتية ومصطنعة، صورة من صنع العقل، مكبَّلة إلى الأبد في الإطار التجميدي الأپوللوني.

الفصل الثالث

أبـوللو وديونيسوس

الآلهة الإغريقية شخصيات حادة، تتفاعل في فضاء دراماتيكي. وقد تحوَّلتْ إلى كائنات مرئية للمرة الأولى على يد هوميروسHomer الأعمى، بما سلَّطه عليها من ضوء الأقواس الملحمية السينمائي. وقد تأكَّدت رؤى هوميروس عن طريق «فيدياس» Pheidias، نحَّات أثينا في مرحلتها الكلاسيكية العليا، التي قُدت منتجاتها الفنية من قطع صخرية واحدة monoliths، تلك القطع الباردة البيضاء في الفن والعمارة الرومانية.

أمَّا في مصر، فقد كانت كلتا العقيدتين، السماوية والأرضية، تعيشان في انسجام. وذلك بخلاف اليونان حيث كان ثمة انشقاق، فالعظمة الإغريقية أپوللونية الطابع. هناك تعيش الآلهة على قمة تلامس السماء. حيث الأوليمب Olympus وبارناسيوس Parnassus، أماكن جبلية مقدسة لقوة خلَّاقة تتكبَّر على الأرض. وفي هذا الميل إلى أعلى، تكمن الصياغة المفاهيمية السامية للفكر والفن الغربييْن. لقد منحت مصر اليونان النحت العمودي والأثري التذكاري، الذي حوَّلته اليونان بدورها من الفرعون إلى الشاب kouros، من «ملك» إلهيّ إلى «صبي» إلهيّ. وفي هذه الهدايا تكمن أپوللونية مصر، التي طوَّرها الفنانون الإغريق على نحو رائع. فالحساب المتناسق المرتَّب لمعبد الطراز الدوري Doric[1]، هو نوع من التنظيم الأروكسترالي للأفكار المصرية. فها هو «فيدياس» يستعين بمن يساعده ليبنيا سويًا على

(1) أقدم وأكثر الطرز المعمارية استخدامًا، وتمتاز الأعمدة في هذا الطراز بالبساطة وقلة الزخارف والميل إلى الضخامة وعدم وجود قاعدة لها. ويكون جسم العمود من مجار محفورة تمتد من أسفل إلى أعلى ويصل عددها إلى 20 ويختلف طول جسم العمود من معبد إلى آخر فقد وصل ارتفاع الأعمدة إلى 8.5 متر في معبد «سيليونت» بينما وصل إلى 10.5 متر في معبد البارثينون. انظر: تاريخ العمارة، نوبي محمد حسن، 2005. [المترجم].

أكريبوليس Acropolis، أو المدينة العليا High City، جبل أثينا الخلاب. لقد اخترعت مصر وضوح الصورة، الجوهر الحقيقي للأپوللونية. ومن فراعنة المملكة القديمة إلى فيدياس مسافة ألفي سنة، ولكنها ليست سوى مسافة خطوة واحدة في تاريخ الفن. إذن العقيدة السماوية الإغريقية هي رواق مصري لـ الأشياء الحجرية، الكتل الصلدة، القاسية للشخصية الغربية.

في المسيحية اليهودية، صُنع الإنسان في صورة الله، ولكن في الديانة الإغريقية صُنع الله في صورة الإنسان. فالآلهة الإغريقية تتمتع بجمال إنساني أعلى، أجسادها نزيهة طاهرة، ولكنها شهوانية حسية. وعلى خلاف مصر لم تعبد اليونان آلهة حيوانية مطلقًا. لأن العقيدة السماوية الإغريقية لزمت الطبيعة مكانها. والتجلِّي المرئي للآلهة اليونانية يمثِّل بلا شك انتصارًا فكريًّا رمزيًّا للعقل على المادة. فالفن، تمجيد للمادة، ينال استقلاله في كمال الآلهة. فنحن لا نعرف اسم فنان قبل الخزف القديم الموقَّع في يونان القرن السادس. كما كان الفنان في مصر مجرَّد صانع ماهر مجهول، وهو ما أصبح عليه الحال مرَّة أخرى في روما، وفي العصور الوسطى. لقد قمعت اليهودية الفن والفنان، مدَّخرة الإبداع من أجل إلهها المُختلِق fabricator God. فآلهة اليونان التي أحسن خلقها ولا تقوم هي نفسها بعملية الخلق، تسبح مثل أجسام صلبة ذهبية في الهواء.

تُسمِّي «جين هاريسون» Jane Harrison الآلهة الأوليمبيين « أعمالًا فنية» objects d'art[1]. وضوحها الذكي اللامع، طهارتها وعفتها البراقة أپوللونية الطابع. وقد سعى التخيل اليوناني الكلاسيكي في علم النفس، والفلسفة، والفن- وبتعبير «إدوارد فرانكل» Eduard Fraenkel- إلى ما هو متوسط النسبة ratio، واضح المفهوم intelligible، حتمي determinate، قابل للقياس measurable. وذلك في مقابل ما هو خيالي، غامض، ولا شكل له[2]. فالأپوللونية- كما ذكرتُ- هي خط مرسوم ضد الطبيعة. وبالنسبة إلى هاريسون فإن الآلهة الأوليمبية خونة بطريركيون للعقيدة الأرضية والطبيعة الأم. والعالم السفلي Chthonian عند هاريسون هو الاختبار الذي تستخدمه لتتبين الحقيقية authenticity، وكذلك القيمة الروحانية spiritual value. ولكنني أقول إنه لا يوجد شخص، ولا فكر، ولا شيء، ولا فن، في العالم السفلي الوحشي. وأن الخط الأپوللوني للغرب كان، وللمفارقة الساخرة، بالفعل ما أنتج جين هاريسون التي لا نظير لها!

(1) Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion (Cambridge, England, 1912), 462.

(2) Rome and Greek Culture (Oxford, 1935), 25.

يصف نيتشه أپوللو بأنه «الصورة الإلهية الخارقة لـ مبدأ الفردية principium individuationis»، «إله الفردية والحدود العادلة»[1]. هو الحد الأپولوني الفاصل بين المقاطعات demes، والأحياء، والأفكار، والأشخاص. الفردية الغربية أپوللونية بالأساس. والأنا الغربية محدَّدة finite، مفصَّلة articulated، مرئية visible. فأپوللو هو تكامل ووحدة الشخصية الغربية، شكل للكمال النحتي محدَّد بوضوح وثبات. إنه المشرّع، واضع القانون. يقول «جوثري» W K. C Guthrie: «لقد كان أپوللو الراعي الأول ورائد الجانب القانوني أو التشريعي للدين»[2]. فهو يربط بين المجتمع وبين الدين. إنه صيغة مركَّبة متألفة. هو الاستبعاد exclusion والانتقاء exclusiveness. وسأبرهن بالحجة على أن الأوليمبيين كـ أعمال فنية objects d'art، يرمزون إلى النظام الاجتماعي. يقول «روجر هينكس» Roger Hinks: «الديانة الأوليمبية هي في الأساس ديانة للطبقة الحاكمة الناجحة، المرتاحة، المتعافية. أما الفلاح الموطوء، المُداس، المُنغَّص بضروريات الحفاظ على الجسد والروح معًا في أرض عقيم بطبيعتها، والمكبَّل بالديون وبالعدالة الاجتماعية، فقد طلب شيئًا مختلفًا تمامًا من آلهته: بينما كان الأوليمبيون يحملون شبهًا -محبطًا له- بينهم وبين قامعيه»[3]. الأرستقراطية هي الفوقية. الأوليمبيون متسلِّطون وقامعون. ما يقمعونه هو العملقة الرهيبة للطبيعة الأرضية السفلية، ذلك العالم الليلي السديمي الذي يجب استعادة المجتمع منه يومًا بعد يوم.

لقد حوَّل الفن الإغريقي أپوللو من ذاك الإله الملتحي الذكوري الفحل، ليصير الشاب أو المراهق اليافع ephebe الجميل. لقد كان ذات مرة إلهًا ذئبيًا: أپوللو لوكييوس Apollo Lukeios أپوللو الذئبي Wolfish Apollo، الذي خلع اسمه على الليسيه Lyceum الأكاديمي، وتعني حرفيًا: «مكان الذئاب». وذئبية أپوللو تبقى حية في قسوته وزهده، وضوحه وصلادته الدُورية Doric. الدوريون الذين غزوا اليونان من الشمال في القرن الثاني عشر قبل الميلاد، ربما كانوا شُقرًا، كما ذكر عن مينلاوس Menelaus ذي الشعر الأحمر عند هوميروس. وأعتقد أن النور الأپولوني تحوَّل ثانية إلى الشُّقرة. وهي واحدة من الموتيفات العنصرية في أوربا، التي نالت سحرًا وروعة عند بوتشيلي Botticelli وفي رائعة فيري كوين (ملكة الجان) Faerie Queene الأپوللونية للشاعر الإنجليزي سبنسر. الشُّقرة هي البرود

(1) The Birth of Tragedy, trans. Francis Golffing (Garden City, N.Y., 1956), 22, 65.
(2) The Greeks and their Gods (Boston, 1955), 189.
(3) Myth and Allegory in Ancient Art (London, 1939), 22.

الذئبي، وصياغة المفاهيم عند أپوللو. وقد تركت بصمتها على القرن العشرين في الآرية Aryanism المتصفة بالإيروتيكية المثلية عند هتلر وفي لحظ العين الجليدية في سينما الأبيض والأسود الأپوللونية. فقد طهر الفن الإغريقى الأولمبيين الرئيسيين - بداية القرن الخامس الميلادى - من كل العناصر الأرضية السفيلة وأحادية الجنس، فيما عدا الأخويْن زيوس وپوسيدون Poseidon فهما اللذين احتفظا بكامل لحيتهما وبِنْيتهما القوية. لقد تحوَّلت الخنوثة المراهقة اليافعة لأپوللو في الكلاسيكية الرفيعة، إلى تأنث في الفن الهيلليني.

إن التخنث transsexualism الكامن في أپوللو، يتَّضح- جزئيًا- في صلته بأخته التوأم، أرتميس. والتوائم الميثولوجية تكون بطبيعة الحال ذكَرية، كما هو الحال عند الأخوين المتحاربيْن؛ بداية من المصريَيْن «ست» و«أوزوريس»، إلى الأخويْن «تويدلدوم» و«تويدلدي»[1] Tweedledum and Tweedldee عند «لويس كارول» Lewis Carrol. إلا أن أپوللو وأرتميس لا يمثلان الصراع، بل التوافق. إنهما يعكسان صورًا، رؤى ذكَرية وأنثوية لشخصية واحدة، وهي «موتيفة» لا تعود إلَّا مع ظهور الزوجين الأخ- والأخت، الممارسان لجنس المحارم في المدرسة الرومانسية. والجدير بالذكر أن المخنثين الأخوين أپوللو وأرتميس بالإضافة إلى أثينا هم أكثر المحاربين ضراوة- من بين كل الأولمبيين - ضد الطبيعة الأرضية. حتى إن «جين هاريسون» تمتعض من حالة التوأمة بينهما، مُخرجة «علاقتهما العقيمة كأخت وأخ»، من الهيراركية المبكرة للأم الكبرى التي تمارسها على العاشق الابن[2] son-lover.

وتبطل أرتميس الخصوبات والتناسلات الفجَّة الفظَّة للعقيدة الأرضية. فشخصية هيـپوليتوس Hippolytus عند يورپيديس Euripides، التي تمثِّل نصيرة أرتميس العزباء تتعرَّض للتدمير على يد أفروديت الغيور، التي تطلق وحوش الطبيعة الأرضية السفلية. يطلق «والتر أوتو» Walter Otto على أپوللو وأرتميس- «الأكثر سموًا وجلالًا بين آلهة اليونان»، متميِّزان بـ «نقائهما وقدسيتهما»- المعنى الجذري للاسم «فيبوس» Phoebus المتألِّق:

---

(1) شخصيتان خياليتان مسميان في قافية إنجليزية طفولية، ووردتا في عمل «لويس كارول» عبر النظارة، ماذا وجد آليس .Through the Looking-Glass, and What Alice There. لمزيد من القراءة في خيال الأطفال. المعلومات، انظر:

Tymn, Marshall B.; Kenneth J. Zahorski and Robert H .Boyer (1979) Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide .New York: R.R. Bowker Co.. pp. 61.

[المترجم].

(2) Themis, 502.

«عند الإلهيْن كليهما، ثمّة شيء غامض ملغز لا يمكن الاقتراب منه. شيء يجبر على اتخاذ مسافة هيبة. كرماة السهام: يرشقون بسداد ومن على بعد وهم متخفُّون»(1). إن برودة أپوللو وأرتميس شديدة الكثافة إلى درجة أنها تكوي كالنار. وغراميات أپوللو هي حكايات خرافية قريبة العهد. ففي أكثر حالات التعبير عن خصائصه، مثلما هو في مثلَّث واجهة المعبد في أوليمبيا، نراه يقف وحيدًا (الشكل: 8). أما أرتميس فهي تمثِّل طهارة وعفة ما قبل مسيحية. وهذا ما تغاضى عنه من وسموا الوثنية ونمَّطوها بوصفها إباحة جنسية. وليس غرامها المزعوم بإندميون Endymion(2)، إلا نتيجة منطقية للخلط بينها- أي أرتميس - وبين «سيلين» Selene إلهة القمر التي تم خطئًا المساواة بينهما في العصر الهليسنكي/ الهيلليني. ذلك أن عبادة القمر تنتمي إلى الشرق الأدنى، وليس اليونان. وقد كانت أرتميس، مثل توأمها، شعاعًا من نور النهار الأپوللوني المُبهر.

وقد ربط الإغريق - على المستوى الشعبي- اسم أرتميس الذي يبدو بلا جذور إغريقية، مع أرتموس artamos «الذابح أو الجزَّار». وفيما قبل كانت أرتميس هي «پوتنيا ثيرون» Potnia Theron، سيدة الوحوش المرعبة، كما وردت في الإلياذة. وهي تظهر واقفة - في الفن القديم - بين حيوانات ذات طبيعة رمزية، وهى تخنق بكل يد من يديها أحد هذه الحيوانات.. إنها تحكم الحيوانات وتقتلها. وثمَّة أثر من پروتو- أرتميس Proto-Artemis ما زال باقيًا في أرتميس أفسوس Ephesian Artemis، الذي كان معبدها في آسيا الصغرى، يظل واحدًا من عجائب الدنيا السبع القديمة (الشكل. 9).

---

(1) The Homeric Gods, trans. Moses Hadas (New York, 1954), 62-63.

(2) حسب الميثولوجيا الإغريقية، يمكن أن يكون راعي أغنام وسيمًا، أو صيادًا من أهالي أيوليان Aeolian، أو حتى ملكًا حكم واستقر كما ورد في بعض الحكايات في أوليمبيا في إليس Elis، ولكن قيل أيضًا إنه استقر وحصل على مكانة مبجلة في جبل لاتموس. إذن ثمة اختلاط في الأمر بين أن يكون هو أمير إليس، وأن يكون راعي أغنام من كاريا Caria، أو في إيحاءات لاحقة كعالم فلكي. لمزيد من الحكايات والصور، انظر الموسوعة المصورة، نسخة إلكترونية عبر هذا الموقع على شبكة المعلومات: http://en.wikipedia.org/wiki/Endymion_%28mythology%29. [المترجم].



الشكل 8. أبوللو ومعركة سنتاروس ولابيثس،
من المثلث الغربي أعلى معبد زيوس في أوليمبيا، 465–457 ق.م

لقد كان ميناء أفسوس العظيم، هو الميناء الذي سافر إليه پولس الرسول أو القديس پول St. Paul مع العذراء التي ماتت هناك. ومن ثم فإن العذراء the Madonna هي التصحيح الروحاني لأرتميس أفسوس، رمز الطبيعة الحيوانية. فقد تم جلب نسخة من الوثن إلى روما؛ ليقف في «معبد ديانا» على تل أفنتاين Aventine Hill. تمثالًا نصفيًا على هيئة المومياء بخصيات ثور، أو بأثداء تشبه في كثرتها أثداء الكلاب. وأرتميس أفسوس هي خلية النحل الطنانة للطبيعة الأم، شجرة التفاح تلك الثقيلة الفائرة بالثمار. وهو ما أراه، بالمعانيَ الإنسانيةِ، منفر للغاية.



الشكل 9. آأرتميس أفسوس، تمثال إمبراطوري روماني من التصميم الهيلليني.

وانحدار أرتميس صائدة الحيوانات من الأم الكبرى-الطبيعة-، يمثِّل أهمية بالغة بالنسبة للحقيقة المحيرة من أنها، كعذراء، تشرف على عملية الولادة، وتُستشار أو تُستدعى من قبل النساء وهن في المخاض. فأرتميس اليونانية تأتي بحالة التوأمة الخنوثية محل الخصوبة الخنوثية لأرتميس الآسيوية. وهو ما سيدعمه الفن الهيلليني تدريجيًا في ما أظهره من وجوه وأنواع للأخ والأخت. فأرتميس اليونانية قناع جنسي، شخصية مُسقَطة. هي أكثر الألهة الأوليمبيين تزمُّتًا. إنها تظهر متصلِّبة. هيبتها الخاصة بالعذرية شأن غربي قح. والحقيقة أنه لا يوجد مقابل لها في ثقافات أخرى. الطهارة هي الحضور المرئي عند أرتميس. وتأتى سلطتها العليا بوصفها أنثى من مقاومتها تدفق الطبيعة الجنسي. وطهارتها في المحيط الشكلي/ الكنتور هي الخط الأسود الواضح للتصويرية الوثنية.

أرتميس هي أمازونة الأوليمب Amazon of Olympus. حيث تعود أساطير الأمازونة -تاريخيًا- إلى ما قبل هوميروس. وقد قيل إن ثيسيوس Theseus[1]، صد غزوًا أمازونيًا قادمًا من أثينا. وقد سُمِّيَ الموقع الذى شهد أسر الأمازونيات والانتصار عليهن صخرة أريس Areopagus، أو ما سُمِّيَ بعد ذلك الأمازونيوم Amazonium. وقد كانت معركة الإغريق والأمازونات التي تُعد واحدة من أعظم ثيمات الفن الإغريقي، بمثابة قمة الإفريز metope[2] الغربي للبارثينون Parthenon معبد الإلهة أثينا. وقد كانت المصارعة الأمازونية Amazonomachia، ترمز إلى صراع الحضارة ضد البربرية. كما أنها استُخدمت كمجاز للحروب الفارسية. ودون ذلك، فإنها نادرًا ما تم توثيقها في آثار حية. وربما كان ثمَّة مزاج حاقد، في تصوير أثر الفُرس كنساء ذكوريات. فالأمازونات ربما كن ذكورًا آسيوية بلا لحية، بشعر مضفَّر، ظهروا من بعيد وكأنهم نساء. وقد كان موطن الأمازونات سيثيا Scythia، منطقة البحر الأسود من جنوب روسيا، تلك المنطقة التي ارتبطت لاحقًا بكهنة أو عرافين غامضين أو ملتبسين جنسيًا. وحتى القرن الخامس ما قبل الميلاد، عندما توشَّحن بسترة العدَّاءات والصيَّادات القصيرة، فإن الأمازونات ظهرن في الفن الإغريقي في بناطيل من الطراز السيثياني Scythian، وأحذية البوت، والكاب الفريجي Phrygian.

ولقد دار جدل حول ما إذا كانت الأمازونات ظاهرة تاريخية، أم ميثولوجية. وقد عُثر على حفريات لأجساد نسائية مدرَّعة في ألمانيا وروسيا. ولكن حتى الآن ليس هناك دليل على وجود وحدات عسكرية نسائية مستقلة. وقد اشتق الإغريق الاسم «أمازون» من كلمة أمازوس

---

(1) ثيسيوس: الملك الأسطوري المؤسس لأثينا، أمير أتيكي ابن امرأة تدعى «أيثرا» وهي ابنة بيثيوس ملك ترويزون التي أحبها أيغيوس ملك أثينا، والإله بوسيدون. وبهذا كان منحدرا عبر أبيه من سلالة إريخثيوس، وعبر أمه من سلالة بيلوبس. ظهر ثيسيوس في التقاليد الأثينية كملك مثالي حكيم، جمع قرى ومدن أتيكا في دولة واحدة وظهر كعلامة للضيافة وكصديق مخلص وحاكم عادل. وجاء أيضا في الحكايات التراجيدية الأثينية، وروى بلوتارخ قصته وتشابكت مع قصة هرقل، حتى أصبح من الصعب معرفة إن كان هناك شخص في التاريخ وراء الأسطورة رغم أنه كان كذلك عند قدماء الأثينيين. أما احتفاله ويدعى «ثيسيا» فيحتفل به في الثامن من بيانوبسيون (أكتوبر)، فيما يكرَّس له اليوم الثامن من كل شهر. للاطلاع على مزيد من المعلومات والصور، يمكن الرجوع إلى صفحات الميثولوجيا الإغريقية على شبكة المعلومات/ الإنترنت، عبر هذه الوصلة الإلكترونية: http://en.wikipedia.org/wiki/Theseus. [المترجم].

(2) Metope: مصطلح معماري يشير إلى الفسحة أو الفراغ المربع في الإفريز، ويمثل وجه أو سمت البناء الدوري القديم. لمزيد من المعلومات والصور، انظر: https: //en.wikipedia.org /wiki /Metope_ (architecture) [المترجم].

amazos، وتعني «بلا ثدي». وقد قيل إن الأمازونة كانت تقطع ثديها الأيمن كي لا يعيقها عند شد وتر القوس. وربما يكون هذا الاشتقاق قد اختُرِع لتفسير الكلمة التي كانت في الحقيقة «بلا ثدي» amaza، «بلا خبز تقريبًا» تشبيهًا بالـ ماتزو «matzoh» أي، الخبز الفطير. ولعل الموتيفة المستمرة للثدي المبتور، تكون ذات صلة ببتر الثدي في طقوس الإلاهات العظيمات في آسيا الصغرى. وثمَّة نظرية حول أرتميس أفسوس أنها كانت مكلَّلة بأثداء مضحَى بها كقربان. لقد كانت الأمازونات هن المؤسِّسات الأسطوريات لكل من مدينة ومعبد أفسوس.

وقد تساءل كثيرون لماذا لم يبيّن الفن الإغريقي قط الأمازونة بثديها مقطوعًا. وإجابتي أن التشويه أو البتر من أي نوعٍ، كان معارضًا للتصوير التخيلي الكلاسيكي ذي الصبغة المثالية والحس الإغريقي رفيع التطوُّر بالصورة أو الشكل. صدِّق أو لا تصدِّق، فإن الحكاية تفسِّر الرؤية الإغريقية للأمازونة المحاربة كشخص مخنَّث. وبتر الثدي- كما في رغبة الليدي ماكبث Lady Macbeth، في «إخصاء» نفسها- مكافئ لإخصاء الذكر. فجسم الأمازونة نصف ذكر، نصف أنثى. والفكرة نفسها تظهر في تصويرات الأمازونة بثدي واحد عارٍ. وقد تمكَّن عظماء النحت الإغريقي، وباقتدار، من تيمة الأمازونة المحتضِرة Dying Amazon، حيث ترفع المحاربة أحد ذراعيها فوق جرح صدرها. والمحاربة كاميلا Amazon Camilla عند ڤرجيل Vergil تُقتَل برمح أسفل ثديها. فالموتيفة الأمازونية تعاود الظهور في لوحة الحرية تقود الشعب Liberty Leading the People للفنان الفرنسي الرومانتيكي ديلاكروا Delacroix، حيث المواطِنة الملوِّحة بالعلَم بثدي واحد عارٍ، تثب فوق المتاريس. وللمفارقة، فإن هذا الاستعراض الأمازوني للثدي يخمد الفاعلية الجنسية.

وتصوِّر الألقاب والكُنيات التي أطلقها اليونانيون على الأمازونات الضراوة والتوحش الأمازوني. من قبيل، الجسورة، المغوارة megathumos، ومشتهية الحرب mnesimache، التي تعيش بلا رجل anandros، وكارهة الرجال styganor، ومخضعة الرجال androdamas، ومزدردة اللحم kreobotos، وقاتلة الرجال ,androdaiktos androktonos, deineira. ومن ثم فالأمازونات في حرب أبدية مع الرجال. وقد كانت هزيمتهن تصويرًا مسبقًا لقوة الزوج المطلقة على زوجته في أثينا الكلاسيكية، حيث كانت النساء بلا حقوق مدنية. ولم يُظهر الفن الإغريقي الأمازونة أبدًا أو المحاربة كغرغونة جرمة، أو ضخمة. لقد نالت مجدًا وكرامة درامية من خلال قانون الألوهية، أو الفضيلة، أو التفوُّق code of arete، البحث الإغريقي عن الشرف والكرامة. أما الفظاظة فقد أُسبغت لاحقًا

على الأمازونة من خلال الجنس. فقد جعل منها أوڤيد Ovid امرأة أبية متعصِّبة جنسيًا تخضع بسيف الرجل القضيبي. ويستخدم «پوپ» Pope الفكرة في قصيدته **اغتصاب خصلة الشعر** The Rape of the Lock، حيث الأمازونات الحاقدات يشنُّون هجمة في غرفة الاستقبال على مجموعة من الغنادير المتأنقين. واللحظة الوحيدة التي نالت فيها الأمازونات تميزًا حقيقيًا بعد الفن الإغريقي، كانت في ملحمة النهضة/ الرينسانس، في المحاربات عند «بوياردو» Boiardo، و«أريوستو» Ariosto، و«تاسو» Tasso، و«سبنسر» Spenser. ولكن وكما سنرى لاحقًا، فإن النهضة الإنجليزية أذلَّت الأمازونات، وأخضعتهن للأطر والمرجعيات الاجتماعية.

والأمازونة امرأة في جماعة. أسطورة للعبودية الأنثوية. وأرتميس هي الإرادة الأمازونية في مناجاة ذاتية منفردة. إنها ذات أپوللونية نقية، تتألَّق بالانفصالية العدائية للشخصيات أو الأقنعة الغربية. إنها توكيد وعدوان، يتبعها انسحاب وتنقية/ تطهير، من خلال مصادرة أو حبس الذات self-sequestration. أرتميس في حاجة إلى تخيُّل أپوللوني، مثل التخيل عند «سبنسر» Sepenser لممارسة عدالتها. وقد غرقت أرتميس مثل الأمازونة، في الصيغ الإيروتيكية، ففقدت قسوتها وبرودها. والمسيحية اليهودية لا تملك مثيلًا لها، سوى «جان دارك» Joan of Arc. ويأتي إحساسنا بالأعمال النحتية القديمة لأرتميس من ديانا فرساي Diana of Versailles، نسخة رومانية. واقفة وقفة تأهب متطلِّعة إلى الأمام، وفي يدها قوس، نظرات الإلهة في الأفق وهي تسحب سهمًا من كنانتها. ترتدي عباءة الصيد القصيرة الشيتون chiton، وحذاء البوت الطويل buskin، الذي كان من الأساسيات في يونان القرن الخامس. أرتميس تتبختر مختالة عبر الفضاء الغربي، تخترقه وتسيطر عليه.

أما الفن ما بعد الكلاسيكي، فقد أضفى على أرتميس الأنوثة والسلمية. وقد ينتحب «كينيث كلارك» Kenneth Clark على تدنِّي نبل إله من الآلهة، بينما يتغاضى عن الشيء نفسه في توأمه: فتصويرات أپوللو فقدت ما تتمتع به من «شعور الرهبة»، محوِّلة إياه إلى القانع السمج للكلاسيكية»[1]. فالرهبة هي الاستجابة السليمة لكائنات ذات نقاء كهنوتي. ولقد كان الرسَّامون الغربيون الرئيسيون مجافين لفكرة أرتميس. ففي ديانا وأكتيون Diana and Actaeon، على سبيل المثال، يقدم «تيتيان» Titian الإلهة كمحصِّنة خرقاء، ثقيلة

(1) The Nude: A Study in Ideal Form

الأرداف. أما ديانا عند «رمبرانت» Rembrandt، فهي عائلية في منتصف العمر، مترهِّلة الأثداء والبطن. كما تأتي «بيلونا»Bellona من أعمال الرسام نفسه، لتعطي إلهة الحرب عند الرومان، أي «بيلونا» جسدًا قزمًا ووجهًا خنزيريًّا. أما فن الرينسانس الفرنسي، فيحفل بنماذج كثيرة من ديانا، بإلهام من ديانا دي پويتر Diane de Poitiers، محظية هنري الثاني Henry II. فبسبب ما تنطوي عليه من قوطية Gothicism باقية، فإن هذه الأعمال من مدرسة فونتانبلو Fontainebleau تتمتَّع - وعلى نحو مقنع - بالنحافة، والأثداء الصغيرة، والبرود الوجداني، ولكنها تخلط وعلى نحو جلي لا تخطئه عين، بين ديانا وڤينوس. كما أن ديانا آنيت Diana of Anet للنحات «جويو» Goujon، بل وحتى لاحقًا عمل بوتشر Boucher حمام ديانا The Bath of Diana إنما تستعيد وضوح المحيط الشكلي لأرتميس، ولكنّ كلا العملَيْن جاءا أنيقيْن للغاية، بما يتنافى مع إلهة الغابة الشرسة.

لقد تم حجب أرتميس الحقيقية تحت حجاب ثقيل من سلبية ذكورية فنية أصيلة ومستمرة. ومن ثَمَّ فأرتميس الحقيقية بعيدة ومهدَّدة، لا تقدِّم شيئًا إلى الخيال. فهي كزخم أنثوي مستقل، تبدو وكأنها حفَّزت سلبية متواصلة، ملازمة، وسط فنانين ذكور، حوَّلوا تحركها السريع المفاجئ إلى سلبية بدينة. لقد أمر لويس الرابع عشر Louis XIV بسحج عضلات ڤينوس آرليس Venus of Arles الكلاسيكية، كي تتناسب مع القواعد المقبولة للأنوثة. كما يأتي التقليص الجنسي واضحًا في تمثال ديانا الذهبي الضخم، عند «سان جودنز» Saint-Gaudens كان منتصبًا فوق برج حديقة ميدان ماديسون القديم Madison Square Garden (عام 1801) والآن يتصدَّر واجهة الدَّرَج الرئيسي لمتحف فلادلفيا للفنون. تمسك الإلهة بقوس بطولي هائل الحجم، ولكنها وهي تشد الوتر، لا نلحظ تموُّج عضلات ذراعها المشدودة، ولا عضلات أعلى الظهر المفرغ. لا أثر لعاطفة المطاردة أو «شعور الرهبة» في ملامح هذه الحورية الناضجة في سن الزواج. إن أرتميس الحقيقية مغلولة الجسد والعقل.

لقد طمست أفروديت النباتية Vegetable Aphrodite عند كلارك Clark أرتميس بظلالها، وذلك في تجسيدها المرأة كصورة عضوية، تنم عن الغزارة والوفرة. فالإثمار مجاز لأوقات المجاعة، سواء جسديًا أو روحانيًا. وقد كانت أفروديت كيندوس Aphrodite of Kindos التي نحتها «براكستيليز» Praxiteles (350 ق.م) هي أول أنثى تظهر عارية تمامًا في النحت الأثري، وذلك في فجر العصر الهيلليني. فقد كان الفن الإغريقي مليئًا بالذكور العرايا المتمتعين بالقوة والصلابة، على مدى مائتي عام. وتأتي أفروديت الكيندية Kinidian

Aphrodite البضَّة الجميلة؛ لتميِّز مرحلة من تحوُّل أثينا الكلاسيكية عن المثلية الجنسية. فهي تدشِّن تقليدًا للوضع الأنثوي، انتقل إلى ڤينوس التي نحتها بوتشيلي Botticelli وذلك عبر ڤينوس پوديكا Venus Pudica الرومانية المنحنية بتواضع، والملتصقة ركبتاها. وقد رأينا هذا عند ڤينوس ويلندورف، حيث المرأة المنجبة مشدودة الجسد لأسفل بوفرتها وغزارتها، وبحبال الترهل الهرموني. ولقد تحدثتُ عن الرُّكب المصطكَّة للمرأة ذات الأفخاذ العريضة التي تمنعها من الجري. فالرجال وبحكم ضيق أفخاذهم يستطيعوا أن يحرِّكوا أرجلهم بكفاءة، مثل ذراع المكبس. ومن هنا فإن أفضل العدَّاءات لديهن جسم ذَكَري أهيف. فالنساء ذوات الأثداء الكبيرة والأفخاذ العريضة، لا يجدن سوى رياضات قليلة. ولقد أُظهرت الحميمية والألفة بين البدانة والخصوبة، من خلال توقُّف الطمث عند النساء الرياضيات اللائي تأتي بدانة أجسادهن تحت مستوى بيولوجي معين. وليست أرتميس سوى إقصاءً لأفروديت النباتية. إنها ترفض التشريح أو التكوين التشريحي كقدَر ومصير. جوَّالة وقنَّاصة صائدة، إنها المرأة العدَّاءة التي تكون دائمًا في المقدمة. ونفرتيتي تقدِّم الصورة العكسية لـڤينوس ويلندورف بإزاحتها الطاقة من البدن إلى الرأس. وأرتميس التي تعيش في الجسد ولأجله، تمشق صورة الأنثى وتجعلها انسيابية، بواسطة إرادتها الذكرية الحرون. إنها تمثِّل إحدى أعظم الأفكار الأپوللونية عند الإغريق، القسوة والفتور.

وتوجد أرتميس وحيدة متفرِّدة لا صنو لها. حيث البعد الأمازوني لديها موجَّه صوب النساء والرجال، سواءً بسواء. وكما هو الحال مع أپوللو، فإن ازدواجيتها الجنسية تكمن في كمالها الذاتي. ولم يعزُ الشعراء الرومان – قبل الفنانين الإباحيين– إليها أذواقًا منحرفة أو مغوية. فالفنان بوتشر Boucher يصوِّر الشبق والشهوانية السحاقية في فصل من فصول «أوڤيد» Ovid، زيوس كأرتميس، يغازل كاليستو Zeus as Artemis, wooing Callisto. ولكن أرتميس وأثينا عاجزتان عن السحاق، نظرًا لأن هويتهما الصوفية منسوبة إلى طهارة المحاربة. هذه الطهارة مجاز للقوة، والحرية، والإقدام. وهو ما ينحدر من العذرية المتجدِّدة عند الأم الكبرى التي ترمز إلى الاستقلال عن الذكر وتميِّزه. وقد شخصن العصر ما بعد الكلاسيكي الطهارة في صور ألطف وأنعم، وأكثر نزاهة– بَتولات متواضعات، أو راهبات صامتات، أو أطفال خجولون، مثل «دوريت الصغيرة» عند ديكنز Dickens' Little Dorritt. والطهارة المسيحية اليهودية تضحية بالذات، ورِعة متنسِّكة. ولكن الإغريق رأوا الطهارة والعفة إلهةً مسلَّحة تتمتع بذات أو «أنا» ego جريئة.

وثمَّة ترنيمة في الديانة الأورفية Orphic، تنعت أرتميس بـ «ذكرية الصورة أو الطلة» arsenomorphe. ولسوف أستخدم هذه الصفة مع «كاثرين هيبورن» Katharine Hepburn في فيلم قصة فيلادلفيا The Philadelphia Story، الذي انبنت قصته حول أسطورة عن ديانا. فهيبورن هي أرتميس الحقيقية الوحيدة في الفن الغربي، بعد «بيلفويب» Belphoebe (ديانا الجميلة) كما صوَّرها سبنسر Spenser، المحاربة التي تزوغ من كل لمسة. هي أرتميس سريعة متألِّقة. إنها امرأة تفلت وبتحكم من عالم الرجال وأحكامهم وتعريفاتهم. الذكر الوحيد الذي تحترمه هو أخوها، صنوها. وهي، مثل أثينا، إصرار وفعل resolution and action. غير أن الفعل عند أثينا يتم في المجتمع ومن أجله: إنها البعلة/ الزوجة/ الحرمة the helpmeet. أما أرتميس، فهي الانزواء والفعل متصلان مترابطان. فهي أنانية. ولكنها تدفع بالذاتية selfhood إلى أقصى حدود الإمكانية الغربية. وهي تسكن عالمًا جسديًا نقيًا. يقول «سبينجلر» Spengler، «أبوللو وأثينا بلا روح»[1] أرتميس هي النقاء ما قبل المسيحي، من دون روحانية. مثل نفرتيتي، هي مادية خيالية حالمة Visionary materialist. إنها شخصية غربية كـ شيء thing، مادة مطهَّرة من العنصر الأرضي السفلي.

وأرتميس كامرأة تتمتَّع بفتنة بطولية وبسالة، ونار، وغطرسة، وقوة. إنها تنتمي إلى عصر أريس/ الحَمَل Age of Aries المحب للحرب، الذي يسبق البر أو الإحسان المسيحي، إنها شرهة للدم. وهي على مستوى العالم قناع أنثوي تتمتَّع بدرجة قصوى من العدوانية، يتم التعبير عنها في الصيد؛ بالتتبع والسرعة والمجابهة والمخاطرة. سهمها الأپوللوني هو العين والإرادة الغربية معًا. سريعة ومتألِّقة مثل أى رياضي. وهي من ناحية أخرى ليست معقَّدة، أو متناقضة لأنها لا تمتلك حياة داخلية. ويكمن بعدها الأپوللوني- أو المحارب في ذاتها المدرَّعة المصقولة. إنها- ببساطة -عاجزة عن الاسترخاء أو الكمون. كما أن أرتميس- من ناحية نمطيتها الشخصية- مراهقة محبوسة، صورتها صبيانية boyish، وأثداؤها غير مكتملة. ولا يمكن غزوها سيكولوجيًا، أو حتى جسديًا. وهي ليست أنثوية، لأنها غير متأثِّرة بالبيئة التي تتفوَّق هي عليها وتغلبها. إنها لا تتعلَّم قط. وتعلن في خوائها وبرودها عن ذات كاملة وطاقة سامية جليلة. وربما تكون جريتا جاربو Greta Garbo - بتوحدها وخوائها - موازية لها. وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى «مارلين ديتريش» Marlene Dietrich التي تتمتَّع بالبريق

(1) Decline of the West 1: 187.

الجسدي الأخّاذ لأرتميس مطعَّمًا بسخرية اكتسبتها من خبرة عالمية، لا تفقه أرتميس عنها شيئًا. وتنطلق أرتميس العداءة إلى فضاء الملحمة الغربية عبر سهام سيطرتها. إنها تجعل حِمل الجسد الأرضي السفلي للمرأة في حركة دائمة مقدسة.

وقد كان أپوللو - في إحياء الثقافة الوثنية بداية من عصر النهضة فصاعدًا- مُفضَّلًا بوصفه الإبداع الأعلى للميثولوجيا الكلاسيكية. فقد راق للفنانين باعتباره راعيًا للشعر.. كما راق للمثليين كشاب جميل. أما أثينا، فلم تحُز إلا اهتمامًا أقل منه بكثير. ولكنها تهيمن على الأوديسا Odyssey. وكانت راعية مدينة أثينا الكلاسيكية، التي أشرفت عليها واستطلعتها عبر تمثالين هائلين منتصبان على الأكروبوليس. إن الإلاهات المحاربات/ الأمازونات، فكرة وثنية ألمعية، لم تكتسب شعبية منافسة في الأزمنة المسيحية.

وليست أثينا - في رأيي - إلا معادلًا لأپوللو. حيث لا يوجد من يشبهها أو ينحدر منها. وعلى الرغم من أنها الأكثر سينمائية بين آلهة الإغريق قاطبة، فإن السينما لم تخرج أي فيلم عنها. إنها ضخمة ولكنها حِركة.. أي كثيرة الحركة، تحقِّق الغلبة عبر قوتها العقلية والجسدية. إنها محمَّلة بالأيقونات icon-laden، رافعة من رافعات القوة، مفرطة التصميم overdetermined أي ينتج فعلها وسلوكها بسبب عديد من المهام والواجبات (الشكل:10).

يقول «جلبرت موراي» Gilbert Muray: «أثينا مثال ideal، وسر mystery، مثال للحكمة، ومثال للعمل الدافق المتواصل، مثال للنقاء المروِّع»[(1)]. ويقول «أوتو» Otto: «إن الإنسان المعاصر، وخصوصًا الشمالي، يجب أن يعوِّد نفسه على الوضوح المنير لصورتها تدريجيًا. بريقها الوضَّاء يخترق أجواءنا الضبابية، بقسوة مروِّعة»[(2)]. أثينا شعاع من الضوء الأبيض القاسي، انفجار شمسي وثني بارد. لها سناء خطِر. فأخيل في ملحمة هوميروس الذي جذب نفسه من شعره محاولًا التعرُّف على نفسه بعد سقوطه، نراه يتعرَّف على أثينا في الحال، «لمعان عينيها كان مريعًا»[(3)]. فالأوليمبيون الأپوللونيون آلهة- عين: يحيون، ويحذرون، ويحكمون، بالعين الغربية العدوانية.

---

(1) Five Stages of Greek Religion (Garden City, N.Y., 1951), 71.

(2) Homeric Gods, 55.

(3) Iliad, trans. E. V. Rieu (Baltimore, 1950), 28. In Greek (I:200):



الشكل 10. أثينا بارثينوس. التمثال الفارفاكيوني Varvakeion، نسخة رومانية من الرخام، القرن الأول الميلادي، من تمثال ضخم من العاج والذهب، صنعه فيدياس، في بارثينون "هيكل الآلهة"

ولأثينا ازدواجية جنسية معقَّدة، تبدأ مع ميلادها الغريب. يقول هسيود Hesiod: إن زيوس تلقَّى تحذيرًا بأن زوجته الأولى الحُبلى ميتس Metis ستحمل ولدًا أقوى من أبيه، يقوم على إثر ذلك بابتلاع زوجته. وقتئذ تقفز أثينا من جبين زيوس، ووفق بعض الروايات، فإن ضربة مطرقة من هيفيستوس Hephaestus، أو «بروميثيوس» Prometheus سهَّلت خروجها. وربما يكون دور «ميتس» قد أُخترع؛ لتفسير الأسطورة الأقدم لميلاد أثينا من رأس زيوس. وربما تكون أثينا المخنثة هي اندماج ميتس في جنينها الذكر. لقد وُلِدتْ أثينا إذن

من العدوانية. كان عليها أن تشق طريقها عراكًا. وضربة المطرقة هي قوتها أيضًا، مثل قبضة تدق طاولة. فنحن نتحدث عن كوننا «مضروبين» struck بفكرة، أو بلغة الستينيات الدارجة، أصابنا «وميض» البصيرة. فأثينا هي زيوس يفكِّر بثقل، يدوس بالخطى العملاقة المخيفة وفق الاستقراء البدائي. زيوس أيضًا وفقًا لهذا يكون مخنَّثًا ذاتي التكاثر hermaphrodite: لديه قوة التخصيب الذاتي والتكاثر أو الحمل conception، المفردة التي لها في الإنجليزية، مثل اللاتينية، معنى مزدوج: الحمل/ الحَبَل والتصور أو الفكرة. والإله «خِبر» المصري Khepera المحرِّك الأولFirst Mover الاستمنائي، يظهر منطويًا مثل دائرة اليوروبورس uroboros الأفعى الآكلة ذيلها: القدم تلامس الرأس، ويقفز منه كائن بشري صغير. لذا، ربما يكون زيوس هو أيضًا مستمْنٍ أوَّلي، يحب نفسه كما سيحب لاحقًا أخته «هيرا» Hera. وأثينا الأمازونة/ المحاربة هي نموذج الطفح الجريء لحب الذات الإلهي. ويقارن «جورج زيلبورج» George Zilboorg، ميلاد أثينا بمخاض البعل، أو الوهم بالحمل couvades الطقوسي. حيث بعد وضع الزوجة المولود، يلزم الأب الفراش ويعيش في حالة كما لو كان في المخاض. وباستشهاده بخيالات فصامية schizophrenic لإصدار طفل من الرأس أو القضيب، يخلص «زيلبورج» إلى أن أساطير ميلاد أثينا وديونيسوس، قد جاءت من «حسدِ المرأة» woman-envy، حسدِ الذكر لقوى الأنثى التي تُعد- كما يعتقد- مبكِّرة، وأقدم من الناحية الوراثية النفسية psychogenetically، ومن ثم أكثر أساسية من «حسد القضيب» penis-envy عند فرويد»[1].

وتعبِّر الازدواجية الجنسية عند أثينا عن نفسها من خلال الردع الذكوري. فقد فهم الأثينيون لقبها «بالاس» Pallas خطئًا، على أنه يعني المُلوِّح بالأسلحة Brandisher of Weapons (Pallo تعني I weild or brandish «أتلاعب بمهارة.. أو أُلوِّح»). كما نراها في الإلياذة، وهي تنتصر على إله الحرب بضربه بجلمود صخر. حيث زيوس يعيرها ذراعه، بما فيه «الرمح الضخم الثقيل» والدرع المثير للرعب، الذي ترتديه مثل شال. أما الدرع فمن جلد الماعز المحاط بأفاعٍ. هكذا هو الدرع: خلاصة عنف أرضي سفلي chthonian. وقد يمثِّل سحابة عاصفة مشقوقة بصاعقة رعدية أفعوانية. وإني لأرى الدرع أوليمبيًّا، ولكنه لم يكن أبوللونيًّا بعدُ. أي أنه ينحدر من العقيدة السماوية المبكرة، عندما كانت السماء بدائية، باطنية، غامضة غائمة، وليست زرقاء بيضاء. وتتكوَّر خلف درع أثينا الأفعى الكبرى لإركثيوس

(1) «Masculine and Feminine: Some Biological and Cultural Aspects,» Psychiatry7(1944): 290.

Erechtheus ملك أثينا الأسطوري، والحيوان المقدَّس للأكروبوليس، وأحيانًا تظهر أثينا وهي ترمي بحيَّة كرمح. وقد تكون الأفعى الذات البديل الذكر لأثينا، إسقاطًا قضيبيًا. فهي تتعلَّق بصورها كأثر باقٍ لشخصيتها وصفتها المبكرة كإلهة نباتية مينوسية Minoan.

وتكشف لنا أرتميس، بتحولها إلى أبوللونية، كل ما يشير إلى أصولها الأرضية السفلية. وأثينا، من ناحية أخرى، مدجَّجة بعلامات ورموز بربرية، لا سيما رأس الغرغونة على صدرها، والدرع. يقول فرويد: إن رمز الرعب هذا يجعل منها امرأة لا يمكن الاقتراب منها، بل وتصد كل الرغبات الجنسية، نظرًا لأنها تستعرض أعضاء الأم الجنسية المخيفة.»[1]. والمفارقة أن العذرية النقية الصافية يُرمز إليها بالقبح الأرضي السفلي: وهو التضارب الذي يحله ميلتون Milton بتعريفه درع مينرفا Minerva الذي تتصدره الغرغونة ذات الرأس الأفعوانية بوصفه «النظرات الصلبة القاسية ذات «التنسك العَفيف الطاهر» للإلهة (-447 Comus 50). حيث تكون النظرة القاسية هنا، هي عدوانية بصرية قضيبية.

وفي دراسة علم الأيقونات المعمَّقة للإلهة أثينا، نجد أنها - وعلى خلاف كبير مع البساطة الرمزية، أو الخاصة بالشعارات لدى آلهة الأوليمب الآخرين- تحتفظ ببشاعتها ووحشيتها، وقوتها المتجاوزة للجنس. ولم تُبدِ الدراسة الأكاديمية سوى قدر ضئيل من الاهتمام بدرعها، الدال على تخنُّث اللباس. وثمَّة قبول عالمي لنظرية «مارتن نيلسون» Martin Nilsson القائلة إن أثينا كانت إلهة ما- قبل هيلينية، أصبحت «إلهة بلاط» لأمراء الحرب الميكانيون Mycenaean[2]. ومن هنا اتشاحها بدرعها كمدافعة عن القلعة. ولكن العلم المختص لا يسجل تأكيدات عبر أدلة أخرى. فأثينا المسلَّحة، قد تم إهمالها بعد أكثر من خمسمائة عام، مع نهاية الثقافة الميكانية. وكما يشير ثوسيديدس Thucydides، فإن الأثينيين كانوا أول شعب يتجوَّل بلا سلاح. ويصف «هيرنجتون» C.J Heringtoton رؤيتين مختلفتين من أثينا المعبودة في الأكروبوليس: إلهة الإركثيوم Erechtheum، كانت إلهة خصوبة مسالمة، وظهرت جالسة وبلا سلاح. وأثينا بارثينوس: الإلهة العذراء لبارثينوس «معبد العذراء»، وكانت محاربة واقفة منفرجة الساقين في درع الحروب. وهذا ما قد يتوافق مع تجلياتها كـ «أثينا إرجان» Athena Ergane، راعية الصناعات اليدوية والنسيج، و«أثينا بروماكوس» Athena Promachos بطلة خط المعارك، التي ظهرت بها في تمثالين هائلين في فيدياس.

---

(1) Sexuality, 212-13.

(2) فترة ثقافية في العصر البرونزي أخذت هذا الاسم نسبة إلى الموقع المعماري ميكاناي Mycenae جنوب اليونان. [المترجم].

التمثال العاج مع الذهب داخل البارثينون، ونظيره خارج المعبد، حيث يمكن للسفن أن ترى خوذتها اللامعة المتلألئة، من على بعد يصل إلى «كيب سينيوم» Cape Sunium.

وبعيدًا، عن تثبيت الميكانيون Mycenaeans لأثينا في صورتها الحربية، فإن نمطها المينوسي[1] Minoan ظل قائمًا، نظرًا لحدوث تطوُّر مجازي حتى الفترة الكلاسيكية الرفيعة. ويجب علينا أن نفسِّر لماذا سادت صورة أثينا المسلَّحة عند الأثينيين، بالمعنى الذي كانوا بمقتضاه يعتبرونها أكثر بكثير من مجرَّد كونها قوة عسكرية. فكما يلاحظ «هيرنجتون» Herington: «عندما نصل إلى عصر بركليز Pericles وفيدياس Pheidias سيقع الاختيار على أثينا لتكون المعبِّرة عن المعتقدات الأسمى لذلك العصر»[2]. فقد كانت الصورة المرآة لأثينا، هي صورة مخنَّثة شمسية solar androgyne كاملة الجسد والعقل والعين. والهجين الجنسي لأثينا يعد دليلًا فعليًا يتكئ عليه هوميروس الذي جعلها سليلة تنكُّر جنسي. ففي الإلياذة، تظهر أثينا على الأرض أربع مرات كذكَر، ومرَّة واحدة كعُقاب، وست مرات في هيئتها الخاصة. وفي الأوديسا، تظهر ثمان مرات كذكَر، ومرتين كفتاة إنسانة، وست مرات بصفتها الذاتية. أحيانًا تظهر في صورة مينتور[3] Mentor أو عنقاء Phoenix مُسنة، وأحيانًا راعية أغنام جميلة أو «رمَّاحة ذات بأس» في الجيش. ومن أكثر موتيفات هوميروس فتنة وسحرًا، هي تلك الموتيفة التي تحلِّق مشغولة بطاقة أثينا. مرة واحدة تأخذ فيها إلهة أخرى هيئة مختلطة الجنس، عندما يظهر إريس Iris لـ بيرام Priam في هيئة ابنه بوليتس Polites. ولم تظهر هيرا Hera مطلقًا كرجل، نظرًا لكونها تفتقد المكون الذكُوري الذي قد يمكنها من ذلك. فيما يتبنَّى ڤرجيل Vergil، موتيفة التغير الجنسي، أو التحوُّل إلى الجنس الآخر بصورة ميكانيكية، بعض الشيء: تظهر يوتورنا Juturna، أخت تورنوس Turnus مرة واحدة كمحاربة، ومرتين قائد مركَبة الحرب. وهذا لأن الإنيادة Aeneid قد امتصت، وأعادت

(1) **الحضارة المينوسية أو الحضارة المينوية** المساة نسبة إلى مؤسسها الملك مينوس، تعتبر من أقدم حضارات اليونان وأوربا عموما وتعود إلى العصر البرونزي. وتعد جزيرة كريت مهد هذه الحضارة منذ بدأ بنائها في الألف السابع قبل الميلاد وازدهرت وأصبحت في ذروة شهرتها في الألف الثالث قبل الميلاد إلى الألف الأول قبل الميلاد. [المترجم].

(2) Athena Parthenos and Athena Polias: A Study in the Religion of Periclean Athens (Manchester, 1955), 47.

(3) ابن ألكيموس في عمره المتقدم، وصديق أوديسيوس، ويذكر أنه عندما ترك أوديسيوس حرب طروادة عين منتور مسؤولًا عن ابنه تيليماخوس Telemachus، وعن قصره. وعندما زارت أثينا تيليماكوس تنكرت في صورة منتور لتخفي نفسها عن خطاب أمه بينلوب Penelope، وهنا تشجع الإلهة أثينا تلماكوس ليتصدى إلى خطاب أمه ويسعى لمعرفة ما حدث لأبيه. [المترجم].

بإسرافٍ، تخيُّل ثيمة الأمازونة عند هوميروس في البطلات التراجيديات المتألِّقات، صاحبات الإرادة القوية، ديدو Dido وكاميلا Camilla.

ماذا تعني خنوثة أثينا؟ تقول جين هاريسون Jean Harrison إن البطريركية حوَّلت «نموذج كور المحلي من أثينا local Kore of Athens» إلى «شيء بلا جنس، لم يكن قط رجلًا ولا امرأة»: «وظلت إلى النهاية مصطَنعة، غير حقيقية، ولم تكن مقنِعة لنا على الإطلاق.. فنحن لا يمكننا أن نحب إلهة تنسى مبدئيًا الأرض التي انطلقت، أو نبعت منها»[1]. وتقر هاريسون بخنوثة أثينا، ولكنها تجدها كريهة غير مقبولة. وهذا الاستياء المتضمَّن في قائمة اتهامات هاريسون الطويلة يأتي من إيمانها الخاطئ بنظام الأمومية/ «مطريركية البحر المتوسِّط التي أطاح بها الرجال». وهو النظام التي تصبح أثينا وفقًا له متواطئة مع القامع. فهي من الناحية الجنسية لم يكن من الحقيقي أن هجرت العالم السفلي، وهو التحليل الذي يدور عنه التميُّز الدائم لمجمل أعمال هاريسون الرائعة. لقد أثَّرت هاريسون فيَّ تأثيرًا كبيرًا، ولكن نظريتي عن العالم السفلي أشد عتمة، وأقل ثقة. فأنا أرى قدرًا كبيرًا من طابع وروح وردزورث في رؤيتها للطبيعة، وفق تقاليد القرن التاسع عشر. أما أنا فأتبع روح ساد Sade وكولريدج Coleridge.

إن دحضي لرؤية هاريسون، يبدأ من تأكيدها «أن ميلاد أثينا الغريب على الطبيعة والبعيد عنها، من رأس زيوس، ما هو إلا جهد معتم يائس لجعل الفكرة أساس الكينونة والواقع»[2]. ولكن أثينا لم تمثِّل قط فكرًا نقيًا. ومن المفترض أن اسم ميتس Metis الذي يعبِّر عن المشورة، والحكمة، والمهارة، ورجاحة العقل والحنكة، هو اسم أمها. حتى صوفيا Sophia -في المقام الأول- تعني «الذكاء، والمهارة، ورجاحة العقل، والفطنة». وفي المقام الثاني تعني «المعرفة العلمية، والحكمة، والفلسفة». إن أثينا تعني فن أو مهارة techne، أكثر من كونها nous («عقل»). ومن هنا تأتي رعايتها للحرف والصناعات. ومن هنا أيضًا تأتي وجاهة تفضيلها الخاص للرجال المتميزين بالمهارات الحركية، خصوصًا أوديسيوس، وهو «الرجل ذو الحيل العديدة» عند هوميروس. وقد ساق أحد الخطباء الفضائل التي تمنحها أثينا في مدحه للسيدة «بنلوب» Penelope- قائلًا: «العطايا التي لا مثيل لها، التي تدين بها لأثينا: مهارتها في الصناعات اليدوية الجميلة، عقلها الفائق، والعبقرية التي تمتلكها في

(1) Prolegomena, 302-03.

(2) Ibid., 648.

شق طريقها»[1]. فأوديسيوس Odysseus وبنلوب أصحاب حيل، واستراتيجيون متمكّنون. والحياة - كما يراها أوديسيوس مثلًا - هى فن أداء.. فهو يُسقِط طروادة بقوة الخدعة والحيلة. ويمكنه- عندما تبوء القوة الوحشية بالفشل - أن يصنع من الشخبطة مركبًا، أو يحفر من الشجرة الحية تختًا. وهو يفر من كهف سيكلوب Cyclops بابتكاره وسيلة من كتلة خشبية، ومحاكاة حصان طروادة بمروره متخفيًا متعلقًا ببطن أحد الكباش. ينطوي العقل الهوميروسي على عبقرية وذكاء عملي. لم نكن وقتها وصلنا إلى التفكير العميق على طريقة «رودان» Rodin، فلا تنظير حسابي أو فلسفي؛ ذلك سيأتي لاحقًا بعد فترة طويلة في التاريخ. أوديسيوس يفكر بيديه. إنه شخص رياضي، مقامر، مهندس. إذن أثينا تحكم الرجل التقني، الوريث الإغريقي للبنائية المصرية.

وهنا، كما أرى، تكمن الإجابة على مسألة خنوثة أثينا. فهي تتنكّر في أكثر من صورة، وتتقاطع عندها الحدود الجنسية بصورة أكثر تكرارًا مما يحدث مع أي إله إغريقي آخر، لأنها ترمز إلى العقل المتكيّف الخصب، القدرة على الاختراع، التخطيط، التآمر، البقاء، التغلُّب على الوضع ومواكبته. والعقل بوصفه «فنًا أو مهارة» techne، وتصميمًا برنامجيًّا، كان مخنّثًا لدى القدماء، كما هو الحال بالنسبة إلى النفس فهي مخنَّثة في نظر «يونج» Jung، في عصر كانت الذاتية selfhood تمتد لتشمل اللاشعور. وأثينا لا تجسد سوى الأنا اليقِظة، الطاقات النهارية. وكان علم النفس ما قبل الحديث، قد أبرز القوى الشيطانية التي نحدِّد موضعها في الروح إلى الخارج. فالغرغونة معلَّقة على صدر أثينا، ولكنها ليست في قلبها. وأثينا من حيث هى عقل مُبدع مخنَّث، تستغل الأوضاع والفرص، وتُخضِع الوقائع والظروف للإرادة والرغبة. وهنا وللمرة الأولى نرى الخنوثة رمزًا ثقافيًّا للعقل. ويعيد عصر النهضة صياغة الخنوثة بمصطلحات كيميائية لتمثل حدسًا وروحنة للمادة. أما الرومانسية، فتستخدم الخنوثة في ترميزها إلى التخييل في العملية الإبداعية والشعر نفسه.

أما آرس أو آريز Ares متكامل الذكورة، فهو سُعار الحرب، حالة متزمِّتة، نصف حيوان. ولكن أثينا المخنَّثة تعقلن الحرب. فمن بين اختراعاتها طاقم الحصان، والترومبيت أو النفير، ورقصة بيركيوس Pyrrhic dance بالدروع. إنها إلهة موسيقى الحرب وصيحة المعركة. وفي كتابته بيان المستقبل **Futurist Manifesto**، يتحدَّث الشاعر الإيطالي «مارينتي» Marinetti عن «جماليات الحرب». فأثينا تحول الحرب إلى صيغة فنية: العمل الصارم المحسوب، هو التقاطع التاريخي للفضاء الغربي. والربط الذي تقوم به هاريسون بين أثينا

(1) Odyssey, 40.

والفكر النقي ينتمي إلى العصر الهيليني، عندما ازداد تصوير هذه الإلهة في شخصية وقورة مبجَّلة، وذات حكمة متفرَّدة.

وكإلهة حاكمة في الأوديسا، فإن أثينا تمثِّل إزاحة قائمة على إسقاط الوعي الزئبقي سريع التقلُّب لأوديسيوس الحذر، فنان الهروب البارع. ونجد الصلة بين التحوُّل الجنسي أو الخنوثة المغامِرة عند أثينا، ودسائس العقل الحاذق، ظاهرة في مشهد تُغير فيه جنسها أمام أعيننا. فأدويسيوس وهو يمشي على الشاطئ الضبابي لـ إيثاكا Ithaca، الهدف الذي سعى وناضل من أجله على مدى عشرة أعوام، يرى راعي أغنام شابًّا يمسك برمح، ليس سوى أثينا متنكِّرة. وينسج أوديسيوس حكاية طويلة خيالية تحسُّرًا.

«تبتسم الإلهة ذات العين البراقة لحكاية أوديسيوس، وتربِّت عليه بيديها. ويتحوَّل مظهرها، وتصبح امرأة، فارعة، جميلة، كاملة الأوصاف والمواهب:

إذن يا صديقي العنيد، إن أوديسيوس المخادع الأول، باشتهائه المكائد والتآمر، لا يفكر في أن يتخلَّى عن حدته وحكاياته الكاذبة، حتى وهو هنا في بلده، إيثاكا: كلانا بارعان في الخداع. ففي عالم الرجال لا يوجد لك منافس كرجل له صولة وجولة، وخطيب مفوَّه، فيما أنا بارزة وسط الآلهة بما أتميَّز به من قدرة على الاختراع وتوفير الموارد»(1).

ذلك أن المشهد الأول عند هوميروس- بعد اكتمال عودة البطل إلى وطنه- يأخذ شكلًا طقوسيًا: إحدى مكائد أو حيل أوديسيوس البارعة مُضمَّنة في المشهد، على هيئة مجموعة من الجمل الاعتراضية الشعارية، في حالتيّ أثينا الذكر، وأثينا الأنثى. ويبدو التحوُّل الجنسي الذي يشبه الحلم، وكأنه، إعادة إضفاء شرعية متنكِّرة على خطاب أوديسيوس المحوري الكاذب. فابتسام أثينا بسرور، يعكس لسان حالها وهي تقول: «يا لك من كاذب مذهل!». فالأكاذيب أو الأخبار المضللة، تعد تزييفًا مشروعًا في العصر البرونزي. وهنا كما في «الوليمة الفيشيانية»(2) Phaeacian banquet، ينوب أوديسيوس الحكَّاء عن هوميروس الشاعر. السينما الهومرية: حكاية تغيير الجنس تُزامِن مسرحيًا الكلمة والصورة. الصلة بين المهارات الفنية لأثينا، وأكاذيب أوديسيوس حاضرة تمامًا في كلمتنا «فبركة» fabrication؛ الاختلاق

(1) Ibid., 209-10.

(2) تقليد كان يمارسه الأبطال اليونانيون القدماء من الفيشانيين، بين الحروب والغارات، وهو الشكل الذي كان سائدًا ويعتبر من أشكال الأدب، حيث يجمع الملك أو الأمير أتباعه حوله، يولم لهم وليمة ويدعو شاعرا أو مغنيا جوالا ينشدهم على قيثارته شعرا ساذجا يقص أعمال الأبطال من أسلافهم الأولين. [المترجم].

أو التلفيق. أثينا المتنقِّلة جنسيًا تعني التحوُّل حرفيًا، إنها تمثِّل قوى الذكاء الإنساني المراوغة. والأقنعة الجنسية هي كيمياء عصبية أولية للدافع والاختيار، سريعة الاهتياج.

وفي ما يتعلَّق بشكوى هاريسون من أن أثينا قد نسيت «الأرض التي نشأت منها»، أردُّ إذن قائلة: إن أثينا انفصلت عن الأرض؛ لأنها تمثِّل كيانًا من صنع الإنسان[1] man-made. فهي كراعية للحرف وزارعة زيتون، إنما تمنح الرجال السيطرة على الطبيعة ذات النزوات. وبالنسبة إلى هاريسون، فإن عذرية أثينا عقيمة لأنها غير خصبة بالمعنى الأرضي السفلي chthonian. ولكن العذرية استقلال وحكم ذاتي تامان. يقول جاكسون نايت Jackson Night: «العذرية أو التبتل لآلهات المدينة، تبدو وكأنها كانت في تعاطف سحري ما مع دفاع المدينة المنيع الذي لا يُخترق». وأثينا كراعية لمدينة أثينا هي الجدار الذي يصد الأعداء، سواء كانوا من الطبيعة المعادية، أو من الرجال المعادين. وعذريتها هي ذاتها الأپوللونية المستقرَّة الثابتة، تلك الإرادة القابلة للتفاعل خلف تغيراتها الخنثوية. إنها مقدرة وجلد، وهي تدفع إلى الأمام، عمل واجب الإنجاز. إنها قصدية أو غائيةpurposiveness الغرب المتزمِّتة: محدودة ولكنها منجزة.

أما أفروديت Aphrodite وهرمز Hermes يجسِّدان التطهير التدريجي للآلهة الأولمبيين من العناصر الأرضية السفلية. ولم يصبح أي منهما أپولونيًا كاملًا، وفق تحديدي أنا. ولكنهما وفق تصوري أنموذج لاثنين من الأقنعة الجنسية.

كانت أفروديت إلهة الخصوبة في الشرق الأدنى، واحدة من الإضافات الأخيرة إلى هيكل الآلهة الأوليمبيين. لقد بدأت قوية كأم للجميع All-Mother، وانتهى بها الحال في أواخر العصر القديم كراعية للحب والجمال، كتقليد أدبي عاطفي. وفي بعض الأماكن، استعادت عقيدتها مسارات خاصيتها ذات الميول الجنسية المزدوجة bisexualالأصلية. و«هسيود» هو مصدر دراسة ميلادها من زبد البحر، حيث فارت إثر سقوط وارتطام أعضاء أورانوس Uranus الجنسية المبتورة، في البحر. عبر هذه القصة الفجة الفظة، قد يكون ثمَّة اشتقاق خيالي آخر (aphros، «foam رغوة، وfroth زَبَد»)، وهو ما يشير إلى إشكالية جنسية عند هذه الإلهة. حيث إن الحديث عن أفروديت «حديثة الولادة»، يعد تحوُّلًا transubstantiation جوهريًا لفحولة أو ذكورة أورانوس. أثينا تتفجَّر من رأس مقدس،

---

(1) لم تفسر الكاتبة أكثر من ذلك، ولم تعطي أية حيثيات في هذا السياق، على الأقل هنا في هذا الفصل، لكي يكون هذا التفسير منطقي، ولا دلالة كون أثينا من صنع الإنسان وارتباط ذلك بانفصالها عن الأرض. [المترجم].

وأفروديت من خصية مقدسة. إلاهات الميلاد المتبدلة، المتحولة عن صفات الوالدين، مقدَّر لهن أن ينتصرن على الذكور في عوالم منفصلة.

كانت أفروديت معبودة كـڤينوس بارباتا Venus Barbata أو ڤينوس الملتحية في موطنها في قبرص Cyprus اليونانية. وقد بدت صورتها في ملابس نسائية، ولكنها بلحية وأعضاء تناسلية ذكورية. وكانت هناك تضحيات وقرابين طقوسية، يقوم بها الرجال والنساء في ملابس خنثوية، فيها تشبُّه بالجنس الآخر. وفي أماكن أخرى، وبصفتها ڤينوس كالفا Venus Calva، أو ڤينوس الصلعاء، ظهرت أفروديت برأس رجل حليق، مثل كهنة إيزيس. ويدعوها أريستوفانس Aristphanes «أفروديتوس»، اسم قبرصي مذكَّر. وظهرت أفروديت في درع حرب في إسبرطة، وهو ما قد يكون استعارة من ملابس كيثيرا Cythera. فقد صارت ڤينوس آرماتا Venus Armata أو ڤينوس المسلَّحة، عرفًا سائدًا في عصر النهضة، ويرجع ذلك- في جزء منه- إلى ظهور ڤينوس التي صنعها ڤرجيل Vergil بوصفها «ديانا». وأنا شخصيًا أتبنَّى أسماء ڤينوس الملتحية، وڤينوس الصلعاء، مع نجمات سينمائيات شديدات العدوانية، ممن يتَّسمن بشخصيات قوية ولسان حاد مثل «بيتي ديفيز»Bette Davis، و«إليزابيث تيلور» Elizabeth Taylor.

في البداية لم يكن ممكنًا تمييز هرمز من أكوام الحجارة، والآثار القضيبية المسماة «هرمز herms» التي كانت تميز خطوط الحدود اليونانية. وعندما اكتسب شكلًا إنسانيًا، جاء في صورة رجل ناضج ملتح، حارس الأرواح إلى العالم السفلي Psychopompos. وقد غيَّرته المائتا عام- من الفن القديم إلى الفن الهيلليني- إلى شاب جميل غير ملتحٍ، مثل أپوللو. أي قوة البنية الزراعية الذكورية، تصبح حضرية مخنَّثة. وهرمز في صوره الأحدث أو المتأخِّرة، نجد له تأثير في عطارد الروماني Roman Mercury، الذي أعطاه النحَّات ڤرجيل «شعرًا أشقر وأعضاء شاب متألِّق» (Aen. IV 559). والتطوُّر من هرمز إلى عطارد، هو تحوُّل من العمود الصخري المنحوت من كتلة واحدة monolith فظَّة متمركزة على الأرض إلى عمل سابح في الهواء متحدٍ للأرض، أي من أرضية سفلية إلى أپوللونية. فهرمز الحديث يظهر في برونز أملس مصقول عند النحات «جيامبولونا» Giambologna لعطارد طائرًا، أحد شعارات باعة الأزهار الأمريكان.

إن فكرتنا حول صفة الزئبقية وخفة الحركة، تأتي من سرعة عطارد ذي الأرجل المجنحة. هرمس هو راعي السحر والسرقة. كنياته أو ألقابه هي الداهية، المخادع، العبقري.

ويتحدث «أوتو» Otto عن «خفته ودهائه الحاذق»، وعن «إتقانه الرائع» و«شقاوته أو عبثه المخرِّب.»[1]. وفي الحياة الواقعية، ألاحظ مزجًا طيارًا، سريعَ التحول، للذكورية والأنثوية، يصاحب هذه الكوكبة من السمات، عديمة الضمير، الحرون غير القابلة للسيطرة. حركة حرة بين حالات مزاجية تفتح تلقائيًا ذهن المرء على أقنعة جنسية متعدِّدة. وعلى الرغم من امتلاك أوديسيوس دهاء هرمس، إلا أن قناعه ذكوري جامد صلد، مثل هرمس في أوائل عهده. وتظل الازدواجية الجنسية الكامنة في أقنعة أوديسيوس الاستراتيجية، باقية في أثينا، راعيته المخنَّثة. وميركيورس Mercurius المرادف اليوناني للإله، والكوكب، والزئبق، هو المخنَّث الرمزي لعلم الخيمياء في العصور الوسطى. وقد تبنَّيت اسم ميركيورس ليدل على مخلوق مخاتل، فطن، لا يكل، خادع، وغامض جنسيًا. ومن الأمثلة على هذا الكائن أو المخلوق «روزالند» Rosalind و«أريل» Ariel عند شكسبير، و«ميجنون» Mignon عند جوته، و«ناتاشا» Natasha عند تولستوي، و«العمة مام» Auntie Mame عند باتريك دينيس Patrick Dennis.

هرمس حامل الأشياء الشعارية السحرية، أو القادوسيوس caduceus: عصا هرمس أو عطارد. وهي عصا مجنَّحة يلفها ثعبانان، رمز للشفاء. ويكون لعصا هرمس معنى دال على خنوثة أو ازدواجية جنسية، مثل الكوبرا المصرية إيريت Egyptian uraeus، والفأس المزدوجة الكريتية، نسبة إلى جزيرة كريت، أو قرن الأزهار الذي نستخدمه في عيد الشكر، وهو على هيئة قرن ثور قضيبي ورحم دافق غزير. اليوروبوروس أو الأفعى الآكلة لذاتها أيضًا، تعد بالمثل مخنَّثة أو مزدوجة الجنس. نويمان Neumann يسمِّيها «الأفعى التي تحمل وتلد وتبتلع.. كل هذا مرة واحدة». وثمَّة نص خيميائي، استشهد به يونج Jung يقول «التنين يقتل نفسه، ويخصِّب نفسه، ويلد نفسه»[2]. كما أن الخنوثة، أو الجمع بين ميول الذكورة والأنوثة bisexuality في الرمز أو القناع، تعيد خلق أو ابتكار مجمل علم النشوء البدائي.

نأتي إلى ديونيسوس Dionysus غريم أپوللو وخصمه، وهو ليس من آلهة الأوليمب عند هوميروس، على الرغم من أنه ابن زيوس. وقد ذكرتُ أن آلهة الأوليمب الأپوللونيين، هم آلهة عين. أمَّا ديونيسوس فهو يمثِّل طمسًا للعين الغربية. إنه وريث الأم الكبرى للطبيعة الأرضية.

(1) Homeric Gods, 104, 124.

(2) Neumann, Great Mother, 30. Jung, Collected Works, trans. R. F. C. Hull (Princeton, 1967), 13:79.

ومن ثَمَّ فهو مع أوزوريس أعظم الآلهة الموتى للديانة السرية، ومن عبادته جاء طقسان كان لهما الأثر الهائل على الثقافة الغربية: الدراما التراجيدية، والشعائر المسيحية.

خنوثة ديونيسوس، مثل خنوثة أثينا، تبدأ بميلاد غريب من الناحية الجنسية. فعندما تطلب أمه «سيميلي» Semele من زوجها زيوس أن يظهر لها بهيئته الأصلية (كإله الصواعق والبرق-المترجم)، فإنها تموت هلعًا، وتهبط إلى العالم السفلي، وهي حامل في ديونيسوس. ويقتلع زيوس ابنه من رحمها، ويقوم بشق فخذه ويودع الجنين فيه ويخيط الشق عليه، إلى أن يحين موعده. وفي تراجيديا الباكشاي Bacchae يتصور الكاتب الملحمي يوريبيدس Euripides زيوس مستدعيًا ديونيسوس، هكذا «أن أدخِل هذا رحمي الذكَري» (526-27). ورحم زيوس الاصطناعي يشبه فخذ أدونيس المشقوق بناب فيل، رمز الإخصاء في العقائد الأمومية. وحمْل زيوس الديونيسوسي يحقق المعادلة الرمزية للطفل ذي القضيب، تلك التي يراها فرويد في النفس الأمومية. والشبه بينهما هنا تدعمه تورية إغريقية للكلمات الدالة على الجفنة/ شجرة الكرم/ العنب grapevine، والصفن/ كيس الخصيتين scrotum (ωσχη وδσχη)، المبجلة في احتفال أوشوفوريا Oschophoria احتفال الأثينيين بالحصاد؛ تقربًا لديونيسوس إله النبيذ.

الإغريق يقرأون- على نحو غير دقيق- ميلاد ديونيسوس المزدوج في كنيته «ديثيرامبوس» Dithyrambos، وهو اسم أغنية طقوسية أيضًا، هي دي + ثورا= «باب مزدوج» + di thura= «double door»؛ ولِد الإله عبر بابين: باب أنثوي، وباب ذكوري. تقول جين هاريسون Jean Harrison عن طقوس البلوغ للمرور من مرحلة عمرية إلى أخرى: «عند الهمج، أن يُولد المرء مرتين هي القاعدة وليست الاستثناء». وفي مقاطع أخرى: «الميلاد من الرحم الذكري، هدفه تخليص الطفل من العدوى من أمه؛ بتحويله من شيء نسائي إلى شيء رجولي»[1] في افتتاحية الأوديسا يبحث «تيلماخوس» Telemachus- بإلهام من أثينا المولودة من ذكر- عن أبيه بانقلابه ضد أمه. يسوع المسيح أيضًا يتغطرس أمام الملأ، على أمه لينصرف إلى أبيه. النضج الذكوري يبدأ بكسر سلاسل الأنثى. ولكن ديونيسوس يحفظ الولاء. إنه يظل ابن أمه، يرتدي ملابسها، ويتلكَّأ متبخترًا مع فرق فنية من النسوة (الشكل 11).

---

(1) Ancient Art and Ritual (New York, 1913), 104. Themis, 36.



الشكل 11. ديونيسوس والحوريات.
قارورة إغريقية باللون الأحمر رسمها كليوفراديس Kleophrades، 500 ق.م

وتعد خنوثة ديونيسوس في ارتداء ملابس المرأة، أكثر اكتمالًا لديه مما هي عليه عند أثينا. فهي تضيف إلى سترتها النسائية درعًا ذكريًّا، أما هو فلا شيء ذكري لديه سوى اللحية. ويظهر مرسومًا على القوارير والفازات القديمة مرتديًا حُلَّة نسائية، وخمارًا زعفرانيّ اللون، وشَعره تحت غطاء شبكي. واسمه «باساروس» Bassareus يأتي من الكلمة التراقية[1] Thracian باسارا bassara التي تعني «عباءة المرأة المصنوعة من جلد ثعلب». ويدعى أيضًا سيودانور Pseudanor، أي الرجل الزائف. إننا نجد الخنوثة الطقوسية المتمثِّلة في ارتداء الملابس، شائعة بدرجة كبيرة في العقيدة الإغريقية، فعلى سبيل المثال كانت مراسم احتفال الأوشوفوريا Oschophoria يقودها صبيان في زي فتيات، كما أن من يؤدون رقصة ديونيسوس الطقوسية، الإيثيفالوس Ithyphallos من الرجال يظهرون وهم في ملابس الجنس الآخر. وفي الهيبرستيكا Hybristika والهيستريا Hysteria احتفال أفروديت في مدينة آرغوس Argos، كان الرجال يرتدون خمارًا نسائيًّا، فيما ترتدي النساء ملابس رجال.

(1) التراقيون كانوا شعوب هندوأوربية، تسكن في تراقيا والأراضي المجاورة (حاليًا بلغاريا، رومانيا، جمهورية مولدوفا، شمال شرق اليونان، تركيا الأوربية وشمال غرب تركيا الأسيوية، وشرق صربيا، وأجزاء من جمهورية مقدونيا). ويتحدثون اللغة التراقية. [المترجم].

وفي احتفال هيرا، Hera وساموس Samos نرى الرجال وقد ارتدوا ملابس نسائية، وزينوا أنفسهم بأساور، وعقود، وشبكات شعر ذهبية. وفي ليالي الزفاف في جزيرة كوس Cos، يرتدي العريس ملابس نساء. وفي إسبرطة تحلق العروس شعر رأسها، وترتدي ملابس رجال، وتنتعل حذاء «بوت» رجالي أيضًا. وفي آرغوس، تتشح العروس بلحية مستعارة.

وكثير من حكايات الإغريق البطولية، تحتوي على فصول كاملة ترصد خنوثة الملابس. إن هرقل Hercules فائق الذكورة نفسه، استعبدته المحاربة الأمازونة «أومفال» Omphale، وجعلته يرتدي ملابس نساء، ويقوم بغزل الصوف. كانت هذه الحكاية قد أعيدت إجازتها في عقيدة مدينة كوس الهرقلية، حيث يرتدي كاهن معبد هرقل ملابس نسائية. وعند وصوله إلى أثينا، ظُنّ خطأً أن ثيسيوس Theseus الشاب فتاة، وكان مثار سخرية حشد من العمال. ولكن لم يتغيَّر شيء في حرفة البناء! فالبطل - ردًا على ذلك - يمسك بعربة ويلقي بها على سقف البيت. آخيل Achilles المحارب الإغريقي الأسمى، يبدأ مهنته في ملابس نساء. وقصة اكتشافه على يد أوديسيوس عندما وجده بين نساء جزيرة سكيروس Scyros، قد تذكرنا بمراسم قبلية tribal للانضمام إلى جماعات ما، مثلما يحدث حين تغزو فرقة من الرجال أحياء النساء لاختطاف صبي منهن، وجلبه إلى حياة الكبار. وقد رسم «بوليجنوتس» Polygnotus آخيل مختَّنًا في ملابس نسائية على بوابة، أو بروبيليا Propylaea الأكروبوليس. وكان يوربيديس Euripides قد كرَّس مسرحية من المسرحيات المفقودة للموضوع نفسه، هي مسرحية الـ «سيريانيون» The Scyrians.

الخنوثة الطقوسية إذَّاك، كما في الوقت الحالي، هي دراما للسيطرة النسائية. وثمَّة معانٍ دينية لكل أشكال التجسيد الشخصي النسائي، في الملاهي الليلية أو غرف النوم. فالمرأة التي ترتدي ملابس رجال، إنما تسطو على القوة الاجتماعية فحسب. ولكن الرجل الذي يرتدي ملابس النساء، إنما يبحث عن الإله. إنه يُحيي ذكرى أمه التي رآها في الطقوس الخاصة بوقوف المرأة أمام مرآتها. فالأمهات والآباء ليسوا في الجامعة الكونية نفسها. فالأبوة قصيرة، والأمومة طويلة. والأرض هي أم الملابس المتغيرة دائمًا، من الأخضر إلى البني والأسود. والكتاب المقدس يشجب الخنوثة، مثله في ذلك مثل جميع العقائد الأمومية الآسيوية. ولكن التقاليد الوثنية لا تزال حية في كرنفال ريو دي جانيرو، وفي الماردي غراس Mardi Gras في نيو أورلينز، وفي فلاديلفيا في عيد رأس السنة، ويوم عيد القديسين Halloween في كل مكان. فحفلات التنكر في عيد القديسين، هي في الحقيقة تعاويذ طاردة للشر apotropaic، تحاكي الموتى في أغانيهم night of nights، بغية طرد الأشباح. الخنوثة القديمة قد تكون

بالمثل طقسًا استعطافيًا تكفيريًا. فالشيء الذي يكون بشعًا أو إجراميًا من وجهة جنسية في ثقافتنا، ربما يكون ذا دلالة رمزية في ثقافات أخرى. وعن عادة قَبَلية في شمال غينيا الجديدة، مؤداها أن تأكل امرأة عجوز الأعضاء التناسلية للرجل القتيل، ويأكل رجل هَرِم الأعضاء التناسلية لامرأة مقتولة، عن ذلك يقول فريزر Frazer: « ربما تكون النّية هي إخصاء الشبح الخطير، وتجريده من الأسلحة»[1]. في الحياة البدائية، الجنس دين والعكس بالعكس. كما أن المسيحية أبدًا، لم تغلق أبواب المسرح الطقوسي للجنس.

خنوثة ديونيسوس ترمز إذن إلى توحُّده الراديكالي مع الأمهات. وإني لأربط هذا في علاقته بالمياه واللبن والدم والعصارة، والعسل، والنبيذ. فمثلًا باخوس Bacchus في العصر الروماني وعصر النهضة، ليس سوى إله خمر. ولكن ديونيسوس الإغريقي يحكم ما يسميه المؤرخ «بلوتارخ» Plutarch الطبيعة المُبلَّلة أو السائلة hygra physis، فديونيسوس، حسب تعبير «فارنل» Farnell: هو «المبدأ السائل في الأشياء»[2]. السيولة الديونيسوسية هي البحر الخفي للحياة العضوية التي تغمر خلايانا، وتوحِّدنا مع النبات والحيوانات. وعند فرينزي Ferenczi، فإن أجسادنا هي المحيط البدائي الذي يزبد ويرغي. وأنا أفسِّر الطبيعة السائلة hygra physis عند بلوتارخ ليس بوصفها تدفقًا حرًّا، بل مياه محتواة: سوائل ترشَّح، أو تتقطَّر، أو تعلَق بالأنسجة أو الأكياس اللحمية. الطبيعة السائلة هي جسد المرأة الطبيعي، كما أعلن عنه سجن النوع الاجتماعي/ الجندر. فخبرة الأنثى مغمورة في عالم من السوائل، وتظهر دراميًا في الطمث، والولادة، والرضاعة. والاستسقاء Edema، احتباس المياه، تلك اللعنة النسائية، هي العناق الكئيب الكامد لديونيسوس. والانتفاخ أو التورم عند الذكور male tumescence هو تأكيد لحالة انفصال الأشياء عن بعضها بعضًا. فالانتصاب من الزاوية المعمارية يشير إلى السماء. أما الانتفاخ عند النساء بسبب الدم أو المياه، يكون ثقيلًا مرتبطًا بالجاذبية gravitational، غير متبلور amorphous. في الحرب من أجل الهوية الإنسانية، يكون التورُّم الذكَري وسيلة والتورُّم الأنثوي عائقًا. فالجسد الأنثوي البدين إسفنجة. وفي ذروة الدورة الشهرية أو الطمث، ولحظات الولادة، تكون المرأة معوَّقة بصورة سلبية في مكان ما، تعاني موجة تلو موجة من القوة الديونيسوسية.

وثمَّة أعضاءٌ ذكورٌ منضمون إلى خبرة الأنثى. فمهرِّج السيرك الأبيض، على سبيل المثال،

---

(1) The Golden Bough 3:19on.

(2) Plutarch, Moralia, trans. F. C. Babbitt (Cambridge, 1936), 5:82, 86. Farnell, Cults, 5:123.

هو نموذج مخنَّث لبدانة الأنثى. وفي رسمه بالظلال السلويت، يكون حاملًا. يتعثَّر ويسقط ويرتطم، يكون عبارة عن تورُّم لا يمكنه الفعل، ولكن يمكن الفعل به. والرجل المصاب بمرض البدانة، وهو المثال التالِي الذي أسوقه، يفقد نشاطه وحركته؛ لأنه يكون مشلولًا بفعل الاحتقان السلبي. ويظهر الرجل البدين كوعاء مؤنَّث مقدس، في هجاء أمير هال Prince Hal لـ فالستاف Falstaff كـ «شاحنة الفكاهات،.. الحزمة المنتفخة من الاستسقاءات، ذلك الجوال القنبلة، عباءة الأحشاء». (57-I Hen IV II.iv. 454). وفي قصيدته الشعارات Emblems، يمد فرانسيس كوارل Francis Quarles هذه الصور للطبيعة على استقامتها، موبخًا الرجل البدين «جلدك مثانة منفوخة بورم مائي/ لحمك بِركة مترجرجة، مستنقع مليء بالفكاهات» (I.xii.4). بِركة ومستنقع: هما مستنقعا العالم الأرضي السفلي. ذلك التخمُّر البدائي الرطب البارد للأرض والمياه التي أساوي بينها وبين جسم الأنثى. البدانة سيولة، هي المبدأ الديونيسوسي الرئيسي. يشخِّص «كارل شترن» Karl Stern «كاريكاتير الأنثوية»، الإحباط الذاتي للرجال العصابيين «من كان اتجاههم نحو الحياة، اتجاهًا قوامه الادخار والاحتفاظ، مع ميل إلى التراكم غير المنتج. يمثل نوعًا من الحمل الدائم لتضخم مادي، لم يصل أبدًا إلى إبداع أو «ميلاد». ويسمِّي شترن جملة الأعراض هذه «تراكم بلا قضية»[1]. إنه حمل ذكوري مريض. بدانة العقل الراكدة، وليس الذهن. قد تكون ضررًا مهنيًا لأكاديميّ. وهو ما سجله عالِم الأساطير المحبَط كازاوبون Casaubon في رواية ميدلمارش Middlemarch للروائية جورج إليوت George Eliot.

مستنقع ديونيسوس الأنثوي الأرضي السفلي، تسكنه رخويات متجمِّعة. وقد افترضت أن التابو المرتبط بالمرأة مبرر، وأن «قذارة» الحيض المشهَّر بها، ليس مرجعها الدم، بل الهلاميات الرَّحِمية في الدم نفسه. فالمستنقع البدائي، الجسد، مختنق بالزلال الحيضي، قالب الطبيعةِ الفاترةُ، حين تتحد بطحالب وبكتريا. ونحن لدينا طعام يرمز إلى هذا المستنقع: المحار.. نيِّئة على نصف صَدَفتِها. منذ عشرين سنة مضت، لاحظت الانفعالات القوية التي أثارتها هذه اللذاذة في الطعم، التي لا يبالي بها سوى قلة منَّا. فردود الأفعال الشائعة تتراوح بين النشوة والاشمئزاز. لماذا؟ المحار، عالم مصغَّر من الطبيعة السائلة الأنثوية. إنها مزعجة جماليًا ومنفِّرة نفسيًا، مثل زلال الحيض. واللاشكلية البدائية للمحارة البدائية تعرض لنا إحدى وسائل الوصول حسيًّا لما كانت عليه بعض الخبرة المستنقعية البائدة.

ڤينوس التي نحتها بوتشيلي Botticelli ترسو على شاطئ فوق نصف صَدفة. الحب

(1) The Flight from Woman (new York, 1965), 28.

الجنسي بحر عميق، غاطس عميقًا في اللازمن، وفي البدائي. يقول «ويلسون نايت» G. Wilson Knight: «الحياة صعدت من البحر. وأجسادنا ثلاثة أجزاؤها من الماء. وأذهاننا ملبّدة بالشهوات الملحية»[1]. جسد المرأة شبورة البحر. يقول فرينزي Frenczi «الإفرازات التناسلية للأنثى وسط الثدييات العليا، وفي الرجال... لها رائحة سَمَكيّة مميزة (رائحة ملوحة سمك الرِّنجة). ووفقًا لوصف جميع علماء النفس؛ فإن رائحة الفَرْج هذه، آتية من تلك المادة نفسها (تريمثيلامين trimethylamine)، مثل ما يفوح من السمك عندما يتحلَّل»[2]. إن المحار الخام، وأنا على قناعة، له خاصية لَحْس الفَرْج أو البَظر cunnilingual التي يجدها كثيرون مثيرة للاشمئزاز. أكل المحار، طازجًا، ما بين الموت والحياة، عادة بربرية وحشية، غوص غرامي في بحر الطبيعة الأم، المالح البارد.

علم فضلات الجسمscatology، والرسومات المجونية في حكمتهما الفلكلورية الدائمة، يقرَّان وبوقاحة، بالخاصية البحرية للمرأة. ويطلق «سلانج» Slang على الأعضاء الأنثى التناسلية «المحارة الملتحية». وها هي القمصان البذيئة والخليعة، والملصقات التي توضع على السيارات، تربط ما بين أكل السمك والفحولة. طلاب رابطة اللبلاب[3] Ivy League قاموا مؤخرًا بشن السلوك الانتقامي التالي، الذي رسموه بأيادٍ مختلفة على جدران مبنى إحدى المكتبات:» رائحة النساء مثل السمك! ورائحة الرجال مثل الخراء!». فهل النساء فعلًا رائحتهن مثل السمك؟ وهل السمك رائحته مثل النساء؟ وهل تشبه رائحة السمك رائحة المرأة؟

---

(1) Atlantic Crossing, 103.

(2) Thalassa: A Theory of Genitality, trans. Henry Alden Bunker (New York, 1938), 57n.

(3) رابطة رياضية تجمع في عضويتها ثماني جامعات، من أرقى جامعات الولايات المتحدة الأمريكية. ونظرا لقدمها فكلها تقع في شمال شرق الولايات المتحدة. ويقع أحيانًا الخلط بين الجامعات المتميزة في الهندسة، والتي يتصدرها إم.أي.تي وجامعة ستانفورد وغيرها. والجامعات أعضاء رابطة اللبلاب، هي: جامعة هارفارد: كمبريدج (ماساتشوستس) تأسست عام 1636. جامعة ييل: نيو هيفن (كنتيكت)، تأسست عام 1701. برنستون: برنستون (نيو جيرسي)، تأسست عام 1746. جامعة بنسلفانيا: فيلادلفيا (بنسلفانيا)، تأسست عام 1749. جامعة كولومبيا: مدينة نيويورك، تأسست عام 1754. دارتموث: هانوفر (نيو هامبشر)، تأسست عام 1769. براون: بروفيدانس (رود آيلاند)، تأسست عام 1764. جامعة كورنيل: إيثاكا (نيويورك)، تأسست عام 1865. وتقبل هذه الجامعات الطلبة من جميع أنحاء العالم، بناء على مؤهلاتهم الدراسية والشخصية والرياضية. وكما أن هناك «رابطة اللبلاب» بالجامعات، فهناك «رابطة تأهيل اللبلاب» Ivy Prep League لمدارس النخبة (ابتدائي حتى ثانوي) والتي تفخر بمستوى التعليم الذي تمنحه لطلابها، مما يؤهلهم لدخول جامعات رابطة اللبلاب بنسب عالية. [المترجم].

إن ديونيسوس، إله السوائل، يحكم أرضًا حالكة مهجورة ليست ملكًا لأحد، من مادة تحوَّل نصفها إلى سائل. ويلاحظ نويمان Neumann الارتباط اللغوي بين كلمة Mutter الأم، وكلمة Moder البِركة، وMoor سبخة، وMarsch مستنقع، وMeer محيط[1] بخار أرضي عفِن يحلِّق فوق المرأة، مثل السحابة الملوثة تمطر وبالًا وبلاءً على مدينة ثيفا (طيبة)[2]عند أوديب. البخار العفِن هو مصير الجهاز التناسلي للمرأة، إنه يربطها بالبدائي فيها. أرتميس امرأة على الطريق، تمضي سحابتها مخترقة نور الشمس الأپوللوني. وإشعاع أرتميس بمثابة إضفاء الصلابة والقوة، على النفس المحاربة، رفضًا لبدء الحيض menarche. ديونيسوس، مهيَّئًا للمرأة، يُلزِمها أيضًا المستنقع الأرضي. وهنا يتحدَّث سارتر عن المُخاطيّ أو اللزج le visqueux، «مادة بين حالتين»، «رضيع مبلول ومؤنث»، و«سائل يُرى في كابوس»[3] اللزوجة عند سارتر هي المستنقع عند ديونيسوس، الدنس الشحيم للقالب التناسلي. وهنا لا توجد رؤية؛ حيث لا توجد أعين. شعلة أپوللو الشمسية تخمد؛ قلبُ الخلق أعمى. في عالم الرحم الأنثوي للطبيعة، لا توجد أشياء، ولا يوجد فن.

ديونيسوس هو الشمولية الحاضنة للعقيدة الأمومية. لا شيء يقرفه أو يجعله يشمئز، لأنه يشمل كل شيء يكون. الاشمئزاز استجابة أپوللونية، إنه حكم جمالي. ودائمًا ما يشير الاشمئزاز إلى ميول سيئة، أو إلى انحراف بعيدًا عن الأمومي. وهنا يتحدَّث «هويسمان»

---

(1) Great Mother, 260.

(2) ترتبط طيبة (ثيفا) يشكل كبير بالتاريخ والأدب والأسطورة الإغريقية، فهي موطن الإله ديونيسوس، ومكان ولادة البطل الأسطوري هرقل. مؤسسها الأسطوري هو المهاجر الـفينيقي قدموس، أخ أوربة؛ الشخصية الفينيقية التي أعطت اسمها للقارة الأوربية. تحدثت عنها العديد من القصص والأشعار والأساطير الإغريقية، وقد نافست هذه الأساطير ما كتب عن طروادة وأثينا، وكانت بأغلبيتها قصص مأساوية عن الموت، والحرب والقتل، وعن اختلاط الأمور بسبب القدر والـجنون. ولد فيها الشاعر بيندار، والقائد العسكري إبامينونداس، ورجل الدولة بيلوبيداس. ومن أهم الأساطير الإغريقية التي ترتبط بطيبة أسطورة تأسيسها على يد قدموس والتي تتحدث عن زراعته لضرس تنين كان قد صرعه سابقًا في الأرض، هذا الضرس الذي نما وطرح عددا كبيرا من الجنود المتعطشين للدماء، قاموا بقتل بعضهم بعضًا، حتى بقي منهم خمسة، هم أسلاف الطيبيين القدماء الذين عرفوا باسم سبارتي(Spartoi) بمعنى «المبذورون». أسطورة ابتكار الحروف الإغريقية من قبل قدموس وتعليمها للـهيلينيين. أيضًا القصص والأساطير التي تتحدث عن لايوس وسلالته، ومنها قصة اغتصابه لـ خريسيبوس(Chryssipus) والتي تعد أول تسجيل تاريخي للـمثلية الجنسية، وقصة الملك أوديب ابن لايوس، الذي قتل أباه وتزوج أمه دون أن يعلم، والذي وضعها سوفوكليس لاحقًا في إطار مسرحي. وأيضًا قصة «حرب السبعة ضد طيبة»، وغيرها من الأحداث المركزية في الميثولوجيا الإغريقية. [المترجم].

(3) Being and Nothingness, trans. Hazel E. Barnes (New York, 1966), 774, 776-77.

Huysmans عن «الرعب الرطب» لجسد المرأة القذر[1]. وسوف أبرهن بالحجة على أن جماليات القرن العشرين، تلك الرؤية التي قوامها العالم المتبلور الكريستالي المتلألئ، هي إفلات من المستنقع الأرضي السفلي، الذي قاد وردزورث Wordsworth المحب للطبيعة الرومانسية إليه سهوًا. فمدرسة الجماليات تصر على الخط الأپولوني، على فصل الأشياء عن بعضها بعضًا من ناحية، وعن الطبيعة من ناحية أخرى. والاشمئزاز هو خوف أپوللوني على حد فاصل منصهر. يقول إرنست جونز Ernest Jones إن إدانة هاملت لأمه، تبين أن «ذلك الاشمئزاز الجسدي، يعد من خاصياته المميزة في الغالب، تجليًا لشعور جنسي مكثَّف مكبوت»[2]. نعم يصارع هاملت ضد إغواء غشيان المحارم الأوديبي. ولكننا جميعًا نرتكب غشيان المحارم مع الطبيعة الأم. هاملت ساخط من «القبلات اللزجة» لـ «الملك المنتفخ» (III.iv.183-85). ذكر منتفخ يساوي ما وصفتُه سابقًا بالمهرِّج، أو البلياتشو الحامل مشلول الحركة. أو جثة ناضجة في حديقة، اللحم المطهو خصيصًا لمائدة الزفاف الملكي. هاملت، مثل جميع أبناء كل الأمهات، منتفخ بهذا «اللحم الممعن في التيبس». وأُولى مناجاته للنفس تعد سلسلة غريبة من الارتباطات بمنطق أرضي خفي: تمتد من اشمئزاز انتحاري من الذات، إلى أفكار عن العالم بوصفه «بستانًا تملؤه الأعشاب الضارة» مفرط في النمو بفعل «أشياء نتنة وفظيعة في الطبيعة»، وتنتهي إلى تخيلات متوهِّجة لحياة أُمه الجنسية، وسط «صفحات من غشيان المحارم، بيضاء مجعَّدة»، ممسحة عرقانة متيبِّسة الأنسجة، قماط الطفل والكفن في الوقت ذاته، روابط الطبيعة الأم للميلاد والموت (I.ii.129-59). المسرحية مملوءة بروائح كريهة. والنتانة تهبُّ من جثة لم يأخذ أحد بثأرها، وأيضًا من المادة الأولية prima materia، القاعدة الرطبة للحياة العضوية التي يقاومها هاملت باشمئزاز انحطاطي.

خزانة نسائية أخرى، مستنقع آخر من الجنس والقذارة: قصيدة غريبة للشاعر «جوناثان سويفت» Jonathan Swift، غرفة ملابس السيدة The Lady's Dressing Room. ذَكَر آخر كعاشق، كاره، متلصِّص، يشق طريقه عنوة في العالم الرحمي الدنس الذي أتينا منه. إنه زلق بنفايات، وسُمّ، ودهان سحري. يرفض «سويفت» اشمئزاز بطلة قصيدته: «هل ينبغي لي أنا ملكة الحب أن أرفض/ ألأنها صعدت من حمأة نتنة؟» تفيض ڤينوس بزبدها على بلدة كائنة فوق مجرور. وسويفت يؤكِّد مطابقتي الخاصة بحالة السمك الصَدَفي والمستنقع. الشاعر الحماسي سوف يأكل المحار، بينما بطلته مكمَّمة بغثيان سارتر. وقد يكون وحل

(1) Certains (Paris. 1889), 27.

(2) Hamlet and Oedipus (Garden City, N. Y., 1949), 98.

مخدع المرأة عند «سويفت»، قد أتى من مسرحية «الحفلة التنكرية» Comus لجون ملتون Milton، حيث العذراء ملتصقة بكرسيِّها المسحور، «ملطَّخة بغراء جيلاتيني حار». تلك هي أصماغ ديونيسوس الصنوبرية، الجيلاتين النسائي السمكي، الوزن الميت للشلل الميدوسي Medusan. الجنس يحبسنا في مكان. أما العذراء فتكون متحرِّرة من المستنقع اللزج المخاطي، على يد حورية مائية تأتي من تحت «البرود الزجاجي، الموجة الشفافة»، إنها مملكة أپوللونية من الطهارة والنقاء، والوضوح، والرؤية. الطهارة والعفة عند «ملتون»: «في حُلة حديدية كاملة»، حورية مختلجة بسهام حاسمة، مثل الأمازونات المحاربات عند سبنسر Spenser[1]. الطهارة والعفة دائمًا هي انتصار لأپوللو على ديونيسوس. إنها قداسة الشيء، حرمته المستعادة من سيولة الطبيعة الأرضية السفلية اللزجة الدبقة. وسيلا Scylla أو كاريبديس Charybdis: التشحيمات الزلقة هي الطريق السهل لجحيم لير Lear's hell، حيث الجنسان يتوهان.

لقد تم ابتذال العقيدة الديونيسوسية على يد المجادلين في ستينات القرن العشرين، بتحويلهم ديونيسوس إلى لهو واحتجاج. أصيص على خط الإضراب. الجنس في غرفة العربيد. ارتكاس خبيث. ولكن الإله العظيم ديونيسوس هو بربرية ووحشية الطبيعة الأم. في مقارنته القيود الأورفية بالقيود الأوليمبية في الديانة الإغريقية، يقول «جلبيرت موراي» Gilbert Murray:» هذه الأشياء آلهة أو صور للإله: ليسوا رجالًا خرافيين خالدين، بل «أشياء على ما هي عليه، أشياء ليست إنسانية مطلقًا وليست أخلاقية، تجلب للمرء النعمة، أو تمزِّق حياته إربًا ودون أن يتعكَّر صفوها»[2]. ديونيسوس يحرِّر بالتدمير. هو ليس اللذة، ولكنه ألم اللذة. العبودية المبرِحة لحياتنا داخل الجسد. ولكل هدية ثمنها المقدَّر بدقة. فالعربدة الديونيسوسية تنتهي بالبتر والتقطيع. لقد تم غسل سعار وهياج تابعات ديونيسوس Maenads في الدماء. الرقصة الديونيسوسية الحقيقية، هي حالة متطرِّفة من العصر والالتواء الممزِّق. التشديدات القاسية الطارقة عند «سترافينسكي» Stravinsky، ومارثا جراهام Martha Graham، وموسيقى الروك، هي ارتجاجات كونية على الإنسان، انطلاقات قوة نقية. فالطبيعة الديونيسوسية طبيعة جائحة مُعدية. أجسادنا معابد وثنية، تسويفات وثنية ضد الروح أو العقل في المسيحية اليهودية. فعندما نرى مفرط في الشراب **overimbiber** حديث، يركع، ويتأوه، ويتقيَّأ مكرهًا، يقال إنه «يعبد إله الخزف porcelain god». وعندما

(1) Comus 917, 861, 421-22.

(2) A History of Ancient Greek Literature (New York, 1897) 272.

تستولي الارتعاشات والتقلصات الأرضية السفلية على الجسد، حينئذ يكون ديونيسوس قد غزانا. التقلصات الرحمية للحيض والولادة، هي قبضة ديونيسوس على أحشائنا. الميلاد طرد، شلال صخري يركلنا في نهر من الدماء. ونحن طبول جلدية تقرع عليها الطبيعة. والدعوة إلى الرقصة الديونيسوسية هي عقد ملزم لاستعباد الطبيعة.

المبدأ العنيف للعقيدة الديونيسوسية التضحية، القربان spragamos وتعني باليونانية «هتك، وتمزيق، وتشويه، وبتر»، وثانيًا «تشنج، وتقلص». جسد الإله، أو جسد إنسان أو حيوان بدلًا منه، يتم تمزيقه إلى قطع، ثم تؤكل، أو تبعثر، أو تنثر مثل البذور. وأكل اللحم النيّئ Omophagy، هضم وإضفاء لصفة الألوهية الذاتية الداخلية. لقد كانت الديانة السرية القديمة مطروحة بوصفها محاكاة العابد للإله. أكل لحوم البشر تجسيدًا تشخيصيًا، مسرحًا بدائيًا. أنت هو مَن تأكله. أجزاء جسم أوزوريس المقطَّعة مبعثرة في ربوع الأرض، جمعتها إيزيس التي أسَّست مقامًا مقدسًا في كل موقع وجدت فيه قطعة من القطع. وقبل إلقاء القبض عليه، قسَّم يسوع المسيح خبزَ الخروج Passover bread على تلاميذه:» لتأخذوا، ولتأكلوا: هذا هو جسدي» (Mt. 26.26). في كل خدمة مسيحية، يصير كل خبز جسد المسيح، ويصير كل نبيذٍ دمه.. يأكله ويشربه المتعبِّدون. وفي الكاثوليكية، ليست هذه مسألة رمزية، بل حقيقة. فاستحالة الشكلين transubstantiation هي في حقيقتها أكل لحوم البشر cannibalism. والتضحية القربانية الديونيسوسية، كانت نشوى الاستثارة الجنسية والقوة البشرية الفائقة.

حاول مرَّة أن تفكِّك دجاجة، ثم تقطِّعها بيدك دون استخدام سكين! لن نقول عنزة أو عجلًا صغيرًا. بعثرة أعضاء الأُضحية أو القربان، تخصِّب الأرض. ومن هنا كان ابتلاع أجزاء الرب، فعل للحب الجسدي. قد يكون ثمَّة عنصر يتعلَّق بأكل لحم القربان نجده في كل جنس فمّي، وطقس صوفي، تبجيلي وسادي. الطبيعة تعيش بالقرابين، ولا نقصد في كلامنا أي تجريد أدبي. إنها دائمًا وللأبد تمزُّق وتفسُّخ؛ بغية إعادة الصنع والخلق: فمن الشهود على حادثة تحطم طائرة حديثًا، وحيث قضى نحو 131 فردًا نحبهم، وذلك عندما ضربت الرياح الطائرة وأسقطتها أرضًا، هناك من قال: «لقد كان الأمر أشبه بأذرع وأرجل انفصلت واحترقت». الحوادث والكوارث مشهد ديني. والإعلام التهويلي يمدنا بحقيقة الواقع البشعة.

في تأملاته عن أبوللو وديونيسوس، يقول المؤرِّخ الكاتب «بلوتارخ» Plutarch إن «التقطيع» مجاز عن المسخ، أو التحوُّل «إلى الرياح والمياه، الأرض والنجوم، وتكاثر

النباتات والحيوانات»[1]. فديونيسوس، مثل بروتس Proteus، يتحوَّل عبر جميع الأشكال والصور الممكنة، من السامي إلى المتدني. إنسان، حيوان، نبات، معدن: لا أحد في هؤلاء له وضعية أو مكانة خاصة. الجميع متساوون ومعمَّدون في متصل الطاقة الطبيعية. وديونيسوس يرتِّب بالتساوي سلسلة الوجود العظيمة للكائنات، ولا يحترم أية هيراركية. ويقول بلوتارخ إن «الألغاز والحكايات الأسطورية» حول ديونيسوس، «تبْنِي تدميرات واختفاءات، تتبعها عودة للحياة، وإعادة التوالد». وقد عرضت علينا الديانات السرية استهلالات وافتتاحيات للحياة الخالدة. فقد كان الوعد بالبعث والنشور- ولا يزال- سببًا رئيسيًا لانتشار المسيحية. ولم يكن لدى الديانة الأوليمبية مثل هذا الإغواء: الانفصالية الواضحة للآلهة الأپوللونية ذات الحدود القاطعة الحادة، تنطبق أيضًا على التراجيديا في الطقوس الديونيسوسية، «أثينا وزيوس وبوسيدون، لم يكن لديهم دراما، لأنه لم يكن هناك من يعتقد- حتى في أكثر لحظاته بربرية- أنه من الممكن أن يصبح واحدًا من هؤلاء»[2]. فالتمثيل، أو التشخيص والمسرحة، في الديانة السرية، تبقى كلها في الخلف، متزحزحة مترسِّبة في طقوس القربان المقدَّس في المسيحية. حيث يقوم المقدَّس والعلماني بإعادة ممارسة العشاء الأخير والتضحية الدموية للصلب. فمحاكاة المسيح تُخضّب وتغمر الصلاة والطقوس، كما هو الحال في «طريق الآلام» Stations of the Cross، جراح المسيح المُدْمية التي تظهر بإعجاز على أيادي وأرجل الورِعين. وكلمة «الحمية»، أو «التعصب» الديني بالإنجليزية enthusiasm تأتي من كلمة enthousiasmos الدينوسيوسية، حالة برية من الإلهام المقدس. فالورِع entheos كان «مملوءًا بالإله». الإنسان والإله كانا منصهريْن: يقول فريزر Frazer: «كل مصري ميت، كان يتم مساواته بأوزوريس ويحمل اسمه»[3]. الديانة السرية صلة حميمية، قربانٌ مقدَّس، اتحادٌ بين الإنسان والإلهي، يموج ويندفع عبر العالم بقوة فاتحة. الديانة السرية ارتعاش، رجفة، زلزلة تُقلّص ما هو مرئي إلى ملموس، لمسة وحشية باليد.

إن الأپوللونية والديونيسوسية مبدآن غربيان عظيمان، يحكمان أقنعة جنسية في الحياة والفن. وتتلخَّص نظريتي هنا في أن: ديونيسوس تعيين هوية، وأپوللو تشيُّؤ. ديونيسوس تعاطف، هو الوجدان العطوف الذي ينقلنا إلى أناس آخرين، وأماكن أخرى، وأزمنة أخرى. أپوللو هو الانفصالية الصلدة الباردة للشخصية الغربية وفكرها التصنيفي. ديونيسوس طاقة،

---

(1) Moralia, 5:223.

(2) Prolegomena, 568.

(3) The Golden Bough, 6:16.

نشوة، هستيريا، اختلاطُ عهر ووجدانية؛ نقاء أهوج للفكرة أو الممارسة. أما أپوللو، فهو الوسوسة، والتلصصية، والوثنية، والفاشية، وبرود العين المتبلد وعدوانها، وتحجير الأشياء. الخيال الإنساني يتدحرج عبر العالم، باحثًا عن تركيز فكري، صبابة cathexis. هنا وهناك، في كل مكان، يغزو نفسه في الأشياء الفانية للحم والجلد والرخام والمعدن، وفي التجسيدات المادية للرغبة. إن الكلمات نفسها يحوِّلها الغرب إلى أشياء. انسجام تام مستحيل. عقولنا مقسَّمة منشقة، والعقل منشق عن الجسد. العراك بين أپوللو وديونيسوس هو العراك بين قشرة الدماغ العليا وبين الأذهان الجوفية الأقدم للزواحف. والفن يعكس ويحل الورطة الإنسانية الأبدية النظام مقابل الطاقة. في الغرب، يكافح كل من أپوللو وديونيسوس من أجل النصر. أپوللو يصنع الخطوط الحدودية التي تمثِّل الحضارة، ولكنها تقود إلى تقاليد، وقيود، وقمع. ديونيسوس طاقة غير مقيِّدة، طاقة مطلقة، مجنونة، قاسية، مدمِّرة، مبذرة. أپوللو هو القانون، والتاريخ، والتقاليد، والكرامة، وتأمين العرف والصورة. ديونيسوس هو الجديد، المبهج ولكنه وقح، يكتسح الطريق ليبدأ من جديد. أپوللو طاغية، وديونيسوس مخرِّب vandal. وكل شيء يزيد على حده لا بد وأن ينقلب إلى ضده. والثقافة الغربية تتأرجح من نقطة إلى أخرى فوق دائرتها المعقَّدة، تسكب للأمام تقدمها المسرف في الفن، والكلمة، والمأثرة أو الصنيعة. لقد نثرنا على العالم، وكسوناه بإنجازاتنا الفخمة المختالة بنفسها. وقصتنا ضخمة شاسعة، متوهِّجة، سرمدية.

والآن، لنترجم هذه المبادئ إلى علم النفس والسياسية. إن بلوتارخ يدعو أپوللو بلقب «الواحد» the One، ناكرًا «الكثير» the Many ومتنكرًا للتعددية[1]. الأپوللونية أرستقراطية، ملَكية ورجعية. أما ديونيسوس المتطاير المتحرِّك، فهو «الكثير أو الوفرة» the Many، hoi polloi. هو الرعاع والركام rabble and rubble، هو حكم الغوغاء الديمقراطي، وفي الوقت نفسه وحل من خليط أشياء لا حصر لها تطن في الطبيعة. تقول «هاريسون» Harrison:» أپوللو هو مبدأ البساطة، والوحدة، والنقاء، وديونيسوس هو التغير المتضاعف والممسوخ»[2]. والفنانون الإغريق، مثلما يقول بلوتارخ: يَعْزُون إلى أپوللو «التوحد والتماثل والاتساق، والنظامية والمحافظة على الترتيب، وكذلك الجدية الصرف المحض»، ولكنهم يعزون إلى ديونيسوس «التغيرية»، و«اللهو والهزل»، و«الفجور والفسق»، و«السعار». ديونيسوس مقنَّع ومرتجَل، إنه طاقة شيطانية عفريتية وهوية جمعية تعددية. يقول

(1) Moralia, 5:247.

(2) Prolegomena, 439.

«دودز» Dodds: «لوسيوس» Lusios «المحرِّر»؛ الإله الذي بوسيلة بسيطة جدًا، أو بوسائل أخرى ليست بسيطة جدًا، يمكنك ولفترة وجيزة من أن تتوقَّف عن أن تكون نفسك، ومن ثَمَّ يحرِّرك.. هدف عقيدته هي التحرر من الذات ecstasis، التحرُّر الذي قد يعني أي شيء بدءًا من «الخروج من نفسك» وحتى تغيير وتحويل عميق للشخصية»[1]. الوقوف خارجًا أو ecstasis، هو إزالة للذات أشبه بالنشوة والوجد والغفوة، فصام أو إيمان بقوة معرفة المستقبل والتنبؤ الخارجية الخارقة. واللاأخلاقية الديونيسوسية تقطع الطريقين. إنه إله المسرح: حفلات تنكرية، وحب حر.. ولكنه أيضًا إله الفوضى، والاغتصاب الجماعي، والقتل الجماعي أيضًا. الإسراف والعبث والإجرام أقارب من الدرجة الأولى، استهزاء بالمعيار السائد. ولأپوللو البارد تماسك ووضوح نحتي. «الواحد» الأپوللوني، صارم، قاس، ومحتوَى، هو الشخصية الغربية- كعمل فني- متكبِّرة وأنيقة.

إن التضحية القربانية والسيولة الديونيسوسية متشابهان. فالتضحية القربانية إنكار لهوية الأشياء. إنها الطبيعة تطحن وتحلل المادة محوِّلة إياها إلى طاقة. وهنا يتحدَّث «إرنست كاسيير» Ernst Cassirer عن «عدم الاستقرار» وعن «قانون المسخ» للعالم الأسطوري الخرافي الذي يكون «في مرحلة أكثر سيولة ومائجة، من عالمنا النظري للأشياء والخصائص»[2]. السيولة الديونيسوسية هي امتلاء المستنقع الأنثوي الرطب. والمسوخ الديونيسوسية هي ومضات ماكينة الحركة الأبدية، ذات الطاقة العالية للطبيعة. والتضحية القربانية، وأكل اللحم النيِّئ، والجنس والعنف، تفيض على حياة أحلامنا وتغمرها، حيث تظهر الأشياء ويومض الأشخاص. الأحلام هي السحر الديونيسوسي في الالتهاب الحسي للنوم. والنوم مغارة ننزلق إليها كل ليلة، وفراشنا جحر عفن للتنويم المغناطيسي البدائي. هناك نذهب في غيبوبة، سيلان لعاب وانتفاض. ديونيسوس هو الانعكاسات أو الأفعال الانعكاسية التلقائية للجسم ووظائفه اللاإرادية، الموجات المتعاقبة الأفعوانية للقديم المهجور. أپوللو يجمِّد، وديونيسوس يذيب. أپوللو يقول:» قف!»، وديونيسوس يقول:» تحرَّك!». أپوللو يربط ويثبِّت ويمكِّن- معًا- ضد عاصفة الطبيعة.

يشير «ويلسون نايت» G. Wilson Knight في ملاحظاته إلى أن الأپوللوني «هو مثال مخلوق، تم تصويره وصياغته من الجمال التخيلي، يمكن رؤيته منظرًا وليس صوتًا،

(1) The Greeks and the Irrational, 76-77.

(2) An Essay on Man (new Haven, 1944), 81, 76.

واضح فكريًا بالنسبة لنا»[1]. ونحن نتأمَّل الأپوللونية من مسافة جمالية. ولكن في التطابق والتوحد الديونيسوسي تنهار المسافة. العين لا يمكنها الحفاظ على وجهة نظر. ديونيسوس لا يمكنه رؤية كون الغابة تنم عن الأشجار. الحلم الرطب لسيولة ديونيسوس التي تزيل الحدود والحواف الصلبة عن الأشياء. الأشياء والأفكار غائمة، ضبابية، تلك الضبابية التي يتغنَّى بها «جوني ماثيس» Johnny Mathis في الحب. العاطفة الديونيسوسية هي الإذابة الديونيسوسية. التضحية القربانية مشارَكة، تقسيم الخبز أو الجسد بيننا. التوحد الديونيسوسي شعور انتماء، هوية متَّسعة أو مكبَّرة. ولقد مرَّت الفكرة إلى المسيحية التي حاولت فصل الحب الديونيسوسي عن الطبيعة الديونيسوسية. ولكن، وكما ذكرت آنفًا، لا يوجد حب إلهي، أو خير وإحسان، من دون إيروسية أو حب وشوق شبقي. فكل قدر متَّصل continuum من التعاطف والانفعال الوجداني يؤدِّي إلى الجنس. والنجاح في إدراك ذلك كان خطأ المسيحية. وكل قدر متصل من الجنس يؤدِّي إلى السادية المازوخية. والإخفاق في إدراك ذلك كان خطأ حقبة الستينات الديونيسوسية. ديونيسوس يوسع ويمد الهوية ولكنه يحطم الأفراد. لا توجد كرامة ليبرالية للشخص في الديونيسوسية. الرب يمنح حرية العمل، ولكنه لا يمنح حقوقًا مدنية. وفي الطبيعة نحن مدانون بلا فرصة للاستئناف.

(1) Poets of Action (London, 1967), 268.

الفصل الرابع
الجمال الوثني

لقد ظلت عناصر التنافس الأپوللونية والديونيسوسية قائمة في الثقافة الإغريقية دونما حل. فيما كانت مصر وحدها هي القادرة على تركيب الصفاء المشمس للصورة مع العقيدة الأرضية الشيطانية: لقد مجَّدت مصر كلًا من العين والتيه البيولوجيين. حيث تمكّنت ديانة الدولة المصرية بفضل الإعاقة الغيبية للمعرفة أو لنقل ظلاميتها الغيبية mystic obscurantism، وهندستها الواضحة، المحلِّقة عاليًا في الوقت نفسه، أن توحِّد بين جميع الطبقات في نظام عقائدي واحد. ربما حدث انشقاق في اليونان، حيث يتبع الأرستقراطيون عقيدة الأوليمب السماوية، بينما الفلاحون- الأولمبيون اسمًا- واصلوا بحذر تمجيدَ أرواح التربةِ البدائية. فقد كانت الثقافة السائدة في أثينا القرن الخامس، ثقافة أپوللونية وبهيمية. وفي الحقيقة، إن الأسلوب الكلاسيكي دائمًا ما كان يمثِّل إلحاق الهزيمة بديونيسوس على يد أپوللو. إنها صيغة، أو صورة إنقاذ، باقية من مخلَّفات التحللات المحيطية للأرض الأم.

كم هي قصيرة تلك اللحظات الكلاسيكية الرفيعة في عمر عصر الرينيسانس. حيث لا صوت يعلو على صوت الفنان متحدِّثًا عن أمته؛ بفعل الثقة الجماعية الدافعة. هذا تحديدًا ما كان عليه حال شكسبير في تسعينيات القرن السادس عشر الإليزابيثي، أو ميكلانجيلو في عمله داوود وخلق الإنسانDavid and the Creation of Man. ولكن السياسة عادة ما تتملَّص من السيطرة، وتراوغها. إذ يتحوَّل «داوود» إلى «جليات»، أو جالوت Goliath. المثالي يتربَّع على العرش، فيما يتبعه المتشائم العيَّاب. من مستنقع سياسة البلاط الملكي البيزنطي؛ أتى كل من شكسبير اليعقوبي في هاملت، ومسرحيات المشكلة[1] problem plays، وميكلانجيلو

(1) مسرحيات المشكلة مصطلح في الدراما المسرحية يقصد به المسرحيات المعنية بتناول مشكلات اجتماعية =

الأسلوبي Mannerist في عمليه العاصفين القيامة Last Judgment، ولوحة كنيسة مديتشي للعراةMedici Chapel. الفن الكلاسيكي الرفيع فن بسيط، صافٍ، متزن. أما فن المرحلة المتأخِّرة، فإنه متحقِّق ولكنه فن قلِق. يبدو ذلك في ازدحام العمل بشكل مجهِد، وفي توهُّج الألوان. ومثلًا يبين العمل النحتي لاؤوكون Laocoon الانحراف المسرحي للأسلوب المتأخِّر أو الحديث: ذكَرٌ بطلٌ، يتفجَّر لياقة، متسربلًا بأفاع تخنقه. الجميل والغريب المتنافر يجتمعان فيه. فن المرحلة المتأخِّر late-phase، حيث الصورة الكلاسيكية يلوِّثها ويشوِّهها جنس الطبيعة الأم، وعنفها. ديونيسوس المقيَّد، دائم الإفلات من يد أپوللو، والعودة منتقمًا.

إن هذا التحوُّل من ديونيسوس إلى أپوللو والعكس، تلك الحركة التي تعدُّ نهاية أثينا الكلاسيكية، تصوِّرها علامتان بارزتان في الدراما الإغريقية، هما: الأوريستيا Oresteia لـ إسخيليوس (458 ق.م)، والباكشاي Bacchae لـ يوريبيديس (407 ق.م). فمن جيل إسخيليوس المبتهج بانتصار الأثينيين على الغزاة الفرس، جاء كمال الصورة أو الشكل في الفن والعمارة الكلاسيكية؛ جمال وحرية النحت الذكري، ضخامة نِسب البارثينون وإنسانيتها في الوقت نفسه. فملحمة الأوريستيا تعلن نصر أپوللو على الطبيعة الأرضية السفلى. حيث يرد يورپيديس على كل تأكيد من تأكيدات إسخيليوس الأپوللونية، بعد خمسين سنة على انحدار أثينا وسقوطها. أما الباكشاي فهي دحض مفصَّل لـ الأوريستيا. ها هو المنزل الأپوللوني الذي بنته مدينة أثينا، تهدمه موجة من القوة الأرضية الخارقة: ديونيسوس القادم من الشرق غازيًا، ينجح في ما فشل فيه الفرس. والعقيدة السماوية تسقط عائدة إلى العقيدة الأرضية.

= وقضايا معقدة مثلما كان الحال عند هنري إبسن في مسرحياته الواقعية التي تصور الحياة العادية في بلدة صغيرة معاصرة وتكشف الأكاذيب التي تقوم عليها المجتمعات، وكانت أولى هذه المسرحيات هي مسرحية أعمدة المجتمع The Pillars of Society (1875-1877)، والتي معها بدأ إبسن كما يقول النقاد تأليفه ما يسمى المسرحية المشكلة. وفي دراسات شكسبير يشير المصطلح إلى ثلاث مسرحيات هي: الأمور بخواتمها All's Well That Ends Well، والصاع بالصاع، أو واحدة بواحدة Measure for Measure، وترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida، وذلك على الرغم من أن بعض النقاد يميلون إلى توسيع مجموعة مسرحيات المشكلة لتشمل حكاية الشتاء The Winter's Tale، وتيمون الأثيني Timon of Athens، وتاجر البندقية Merchant of Venice. وقد وضع هذا المصطلح فردريك صمويل بواس F. S. Boas، في كتابة شكسبير وأسلافه Shakespeare and his Predecessors (1896)، والمصطلح يشير إلى مادة موضوع المسرحية أو «مشكلة» تصنيف المسرحيات ذاتها، وبواس يضع مسرحية هاملت بخاتمتها التراجيدية بوصفها صلة الربط بين مسرحيات المشكلة ومسرحيات التراجيديا بمعناها الصارم الدقيق. لمزيد من التحليل يمكن الرجوع إلى:

F. S. Boas ,Shakespeare and his Predecessors ,John Murray, Third Impression, 1910.

[المترجم].

إسخيليوس يتخذ من أسطورة آل أتريوس House of Atreus القديمة، مجازًا لميلاد الحضارة من رحم البربرية. فالتاريخ بالنسبة له، أي إسخيليوس، يمثِّل تقدمًا؛ وهو في هذا الصدد، يعد أول الليبراليين. وفي ما يتعلَّق بالمرأة، فمن المؤسف أن مثالية الديمقراطية الأثينية التي احتفت بها الأوريستيا، كانت تستوجب إلحاق الهزيمة بالقوة النسائية. وقد لا يدرك القرَّاء المعاصرون مدى الجرأة أو الوقاحة chutzpah اللتين يتحلَّى بها إسخيليوس في تعزيزه للعنصر المحلِّي: حيث إنه يوجه مسار قصة هوميروسية Homeric بطولية إلى بلدته الأم (مجرد «قرية» صغيرة، أو «كَفر» في الإلياذة)، وهو ما يشبه قيام شاعر أمريكي بجعل فرسان المائدة المستديرة[1] يهاجرون إلى نيويورك. ولكن إسخيليوس كان على حق. فقد كان حري بالحقب التالية أن تمثِّل لحظة الذروة في تاريخ العالم، حيث تفجَّر الإبداع مصحوبًا ببغض متمأسس للمرأة. فالنساء لم يلعبن أي دور يذكر في الثقافة الأثينية الرفيعة. لم يكن في استطاعتهن التصويت، أو ارتياد المسرح، أو التنزه في الأروقة المسقوفة بين صفوف من الأعمدة، والتحدُّث في الفلسفة. فيما كان التوجُّه الذكوري لأثينا الكلاسيكية متلازمًا مع عبقريتها. فلا يمكن القول: إن أثينا قد أصبحت عظيمة على الرغم من بغضها للمرأة، بل نقول: بسبب بغضها للمرأة. لقد لعبت المثلية الجنسية الذكورية دورًا مساعدًا مشابهًا في كل من فلورنسا النهضة ولندن إليزابيث. وفي تلك اللحظات تمتع الوثاق الذكوري بتأكيد ذاتي بكثافة شديدة وعلى نطاق واسع، فيما يشبه انتقالًا ساخنًا وسريعًا للانتصار على الأمهات والطبيعة. فعلى مدار 2500 سنة، غذَّت الثقافة الغربية نفسها على الإنجازات الضخمة لغرور وعنجهية المثلية الجنسية، حفنات ضئيلة من الرجال ينالون العلا التخييلي في سنوات من التسامي والتحدي، قليلة مركزة.

إن الأوريستيا تلخِّص وتوجز التاريخ، في حركته من الطبيعة نحو المجتمع، من الفوضى إلى النظام، من الوجدان إلى العقل، ومن الثأر إلى العدالة، ومن الأنثى إلى الذكر. الأب يقتل

(1) المائدة المستديرة مائدة جَلسَ إليها الحاكم البريطاني الشهير الملك آرثر مع فرسانه. كما يشير مصطلح المائدة المستديرة إلى البلاط الملكي لآرثر بكامله. وقد أوحت المائدة المستديرة ببعض ما صدر من أفضل الكتابات الإنجليزية في العصور الوسطى. وتتمثل واحدة من أفضل الروايات الإنجليزية عن آرثر وفرسانه، في موت الملك آرثر (1470م)، وهي مجموعة من القصص عن الفرسان وبطولاتهم، كتبها وأعاد كتابتها السير توماس مالوري. وفي كتابات العصور الوسطى، كانت قصص الفرسان وبطولاتهم المعروفة باسم الرومانس، عملًا طويلًا من أدب الخيال، يقدم وصفًا للمغامرات المثيرة لأحد الأبطال. كان الفرسان في كتابات العصور الوسطى يعتبرون عضوية المائدة المستديرة شرفًا كبيرًا. فكان شجعان الرجال يأتون إلى بلاط الملك آرثر، من بلدان كثيرة، على أمل أن يتم اختيارهم لهذه العضوية. [المترجم].

ابنته؛ الزوجة تقتل زوجها؛ الابن يقتل أمه. من المذنب، ومن البريء؟ الحقوق المتصارعة، تبت فيها محكمة أثينية، وتخرج بتصويت منقوص tie vote. تكسره أثينا المخنَّثة المحاربة التي باعترافها بأنها لا أم لها، وأنها وُلدت من أبيها فقط؛ تصدِّق واقعيًّا على الحكم الذكري على غير المتوقَّع. راعية مدينة أثينا هي المرأة المدرعة، جسد أنثوي قوي، من دون جوانية أرضية سفلية. أثينا تختم على المجال الرحمي للطبيعة الأم. أثينا هي الرد الأپولوني على مشكلة المرأة المطارِدة المضايقة لكل رجل.

إن الكلمات الأولى لـ «كلايتيمينسترا» Clytemnestra صاحبة الإرادة الذكورية، هي كلمات تثير قوة «ليل الأم mother night» الخصيبة (Ag. 265). إنها تقف ممثلة حقوق النساء، أولوية الأم على الابن، والزوجة على الزوج. وخلافًا لـ هوميروس، فإن إسخيليوس يجعل أجيستوس Aegisthus مجرَّد رفيقٍ لامرأة a gigolo، رفيقٍ أدنى منزلة لملكة إلهة. وتبدو ربات الانتقام the Furies، أولئك المنتقمات عميلات الشيطان التابعات لـكلايتيمينسترا، أرواحًا شيطانية للعقيدة الأرضية، سوداوات مثل ليلتهن الأم. قبيحات. يؤذين العين. إنهن جنيات تكلِّل رؤوسهن الثعابين، ويتساقط القيح من أعينهن. لا يقدر أپوللو وكاهناته أن يقفوا لينظروا إليهن: وبالتالي فهو- أي أپوللو- ينفيهن إلى موطنهن العامر بـ «الرؤوس المقطوعة، والأعين المقلوعة، والحناجر المذبوحة، والإخصاء، والبتر، والتحجير، والخوزقة» (Eum. 186-90). إلاهات الانتقام يأتين من مملكة تقطيع القرابين الديونيسوسية، أو التقطيع الطقوسي. العنصر الأرضي السفلي يمحق الصورة، ويطمس العين. إلاهات الانتقام يشكين من قلة احترام «الجِرار» الأوليمبية، تلك الآلهة الصغيرة عديمة الخبرة. إنه التاريخ إذ يثور، وينسرب من قبضة الطبيعة. أپوللو- العين الشمسية- وقد كسرَ قيد ليل الأم، وتحرَّر.

إن الأوريستيا تبيِّن لنا كيف يكون المجتمع دفاعًا ضد الطبيعة. كل شيء فيه معقول وواضح- من مؤسَّسات، وأشياء، وأشخاص، وأفكار- هو نتيجة التوضيح، والتحكيم، والعمل، والنشاط الأپوللوني. السياسة الغربية، والعلوم، وعلم النفس، والفن، هي كلها إبداعات أپوللو المتغطرس. إن العقل الغربي عبر كل قرن من الزمان، يربح أو يخسر في كفاحه لإلزام الطبيعة مكانها، لكنه يكافح سواء خسر أو ربح. والتحوُّل الجنسي في الأوريستيا من المطريركية/ النظام الأمومي الأنثوي إلى البطريركية الذكورية، يسجِّل التمرُّد الذي يجب على كل تخييل أن يمارسه ضد الطبيعة. فمن دون ذلك التمرد، سنكون ملعونين بالارتكاس أو الشلل كجنس من بين الأجناس. إننا بتمردنا، ليس بوسعنا الفكاك بعيدًا عن هذا المصير. لكن كل صراع مع القدر هو صراع إلهي.

لقد كان النشاط الجنسي في الأوريستيا هو الموجة الصادمة الأولى لعملية صياغة المفاهيم عند الإغريق. فالفن والعمارة كانا هما الأقرب إلىٰ استلام الصورية الشكلية المصرية Egyptian formalism للعمود الحجري والنحت، تلك الصورية التي كانت تتطوَّر ببطء خلال العصر القديم. وفجأة ظهرت الفلسفة من الفيزياء ما قبل سقراط. وقد جاءت ثلاثية إسخيليوس الأپوللونية بمثابة تدشين للعصر الذهبي للكلاسيكية. فالتراجيديا الإغريقية قفص مفاهيمي، تم حبس ديونيسوس مؤسِّس المسرح في داخله. ففي نهاية الأوريستيا، تصبح إلاهات الانتقام مطهَّرات تمامًا من العنصر الأرضي؛ فيصرن «الطيبات» Eumenides، حارسات مدينة أثينا الخيِّرات. إن التراجيديا الإغريقية هي صلاة أپوللونية، تخمد الشهية اللاأخلاقية للطبيعة. ولا تعمل التراجيديا إلا عندما يتحد المجتمع ويتماسك. فهو مركز التراجيديا التي تتفسَّخ وتنحل، عندما يكون خارج السيطرة. وإذَّاك يصبح ديونيسوس الضباب المنسرب عبر تصدعات المجتمع.

لقد ولَّى زمن المثالية، والشعور بحمل الرسالة. فبعد عام 431 ق.م، أذلَّ مدينة أثينا اثنان: الطاعون، والحملة الصقلية Sicilian الفاشلة، كما أن إسبرطة ألحقت بها الهزيمة في الحرب البلوبونية Peloponnesian War. فلم يعد الوضوح والكمال الأپوللوني ممكنيْن. وهنا تَظهر الباكشاي لـ يوريبيديس من خلال الشك ونقد المدينة الذاتي، وبطريقة هجائية تقلِب الأوريستيا وتعكسها: حيث الطبيعة الأرضية التي يهزمها إسخيليوس تقفز عائدة بقوة مخيفة. ديونيسوس يصل إلى اليابسة، ها هو يهبط فوق أرض طيبة Thebes، مسرح أحداث أعظم مسرحية لـ «سوفوكليس» Sophocles. يعيد يوريبيديس كتابة بيانات تبشيراته المحورية. أما تيريسياس Teiresias عند سوفوكليس، والذي كان ينصح أوديب Oedipus بالبحث عن التنوير الأپوللوني، أصبح الآن ينصح بينثيوس Pentheus بعكس ذلك. ومرة أخرى هنا، يأتي تيريسياس ليكون المسار الجنسي الذي يتحرَّك عبره بطل الرواية نحو التخريب. بين عشية وضحاها، يتحوَّل أوديب من بطل ذي صفات ذكورية مبالغ في قوتها، إلى أوديب العاجز ضحية المعاناة. وهو ما يتردَّد صداه في تحوُّل بينثيوس من وعل شاب يجر الملكة متبخترًا، إلى جثة ممزَّقة.

تبدأ الأوريستيا بلهيب واحد يستعر قافزًا من قمَّة إلى أخرى، من طروادة Troy إلى آرغوس Argos. الوسيلة التي استخدمتها كلايتمنسترا لمعرفة سقوط طروادة، إنه لهيب الغضب الساري من هذه الحرب إلى تلك. إنها سلسلة الحدث العارض الفتاكة، الخط

الدموي لأجيال آل أتريْوس House of Atyreus الثلاثة(1)، مثل البساط الأحمر الذي داس عليه أجَاممنون Agamemnon، تيار دمه النازف. إن الوهج أيضًا هو ذلك اللهيب الشعري العابر من هوميروس إلى إسخيليوس، وهو تغير ثقافي في صنوف الأدب، من الملحمة إلى التراجيديا. فافتتاحية المسرحية الثالثة في الأوريستيا تعكس المسرحية الأولى. التحول عبر الزمن: كاهنة أپوللو، پيثونيس Pythoness، تتلو ملكية دلفي من الأرض الأم إلى أپوللو، من العقيدة الأرضية إلى العقيدة السماوية، تنبؤًا منها بالتحييد الأوليمبي لإلاهات الانتقام. وهكذا نطالع الحركات اللامعة الذكية، الشامخة، المنظمة، والتاريخية عند إسخيليوس؛ مقلّدة تقليدًا ساحرًا في الباكشاي. فاليونان تستعيد اللهب ثانية من آسيا، ولكن من أجل نهاية العالم أو القيامة apocalypse، لا من أجل التطوُّر. التاريخ يتحرَّك إلى الخلف، الحضارة ترتكس إلى الطبيعة. ديونيسوس يقود الحشود المغيرين السالبين البربرية: إلى طيبة أولًا، ثم إلى الأمام نحو بقية اليونان كلها. فتنبؤات تيريسياس Teiresias تهزأ من پيثونيس في رواية اسخليوس الخاصة بأن ديونيسوس سوف يقفز على جروف دلفي. فـ الباكشاي سباق نحو الهدم، مأثورة كارثية. كل شيء يتداعى ساقطًا. ديونيسوس الغازي يأتي في صورة طاعون، نار، فيضان، عملاق الطبيعة ينطلق محطِّمًا قيوده.

ويمكن اعتبار الأوريستيا سيكودراما فرويدية. فأوريستيس Orestes، الأنا الشاب، يغرق

---

(1) أتريوس Atreus وثيستس Thyestes كانوا أبناء بيلوبس Pelops. كان ثيستس منافسا لأخيه أتريوس على عرش مدينة ميكناي Mycenae، حتى إنه أغوى زوجة أخيه، آيروبي Aërope، وأقام علاقة معها وأقنعها بسرقة فروة الحمل الذهبي التي كان زوجها يكتنزها. قرر شعب المدينة أن مالك الفروة الذهبية هو من يجب أن يكون الملك، وهكذا تم اختيار ثيستس. ولكن الإله زيوس تدخل وجعل الشمس تغير مسارها وتغرب في الشرق، وبذلك حصل أتريوس على تنازل ثيستس عن العرش بعد أن علم الأخير من خلال تغيير مسار الشمس أن هذه هي مشيئة الآلهة. عندما اعتلى أتريوس العرش قام بنفي أخيه من المدينة. لاحقًا اكتشف أتريوس خيانة زوجته مع أخيه وأراد الانتقام فاستدعى أخاه من المنفى مدعيا أنه عفا عنه وحضر له مأدبة احتفالا بقدومه. قام أتريوس بقتل أولاد أخيه الاثنين وقدم لحمهما المسلوق لوالدهما في المأدبة. وبعد أن انتهى ثيستس من الأكل، قام أتريوس بكشف حقيقة الطعام الذي تناوله للتو، ثار ثيستس ولعن أخاه وكل سلالته من بعده، ثم ذهب ثيستس المفجوع إلى عرافة معبد دلفي فقالت بأن عليه أن يغتصب ابنته، بيلوبيا Pelopia حتى يستطيع الانتقام من أخيه. من هذا السِفاح أو زنا المحارم حملت بيلوبيا بإيجسثوس Aegisthus ثم تزوج أتريوس من بيلوبيا من دون أن يعرف بأنها ابنة أخيه، فلما ولدت إيجسثوس قبله أتريوس كابن له، وكان له من قبل ولدان هما أجاممنون Agamemnon ومينيلوس Menelaus. كانت نهاية أتريوس على يد إيجسثوس، فعندما كبر إيجسثوس وعرف من هو وماذا فعل عمه أتريوس بأبيه وإخوته قام بقتل الملك أتريوس بتحريض من والده الحقيقي ثيستس، وهكذا هي لعنة آل أتريوس، كما تتحدث الكاتبة تنطوي على خط دموي يقوم على الأحداث العارضة. [المترجم].

في مستنقع الطفح الجلدي لإلاهات الانتقام، إلى أن يأتي الأنا الأعلى وهو أپوللو؛ ليضعهن في حيزهن. وأسخليوس يسوق تشبيهًا بين المجتمع والشخصية. فـ الباكشاي تشوِّه وتمسخ بناءات المجتمع الهيكلية الأپوللونية. وديونيسوس جنس الطبيعة وعنفها، في صورتهما الخام. هو المخدِّر، والشراب، والرقص- رقصة الموت. ربما يكون جيلي من ستينات القرن العشرين، هو الجيل الأول منذ العصر القديم الذي كانت له أول خبرة معاصرة مباشرة مع ديونيسوس.[1] الباكشاي هي قصتنا، بانوراما التسميم، والهلوسة، وتدمير الذات. موسيقى الروك هي القوة العارية لديونيسوس في صورة برروميوس Bromios «صاحب الزئير الهادر» في الباكشاي، إذ نجد العقيدة السماوية والسلطة السياسية الأپوللونية مفلستين. المجتمع في مرحلته المتأخرة، أو الانحطاطية decadent. الهيراركية الحاكمة حين يكون قوامها الخَرِف the senile والمراهق the adolescent. پينثيوس Pentheus يشبه الخُطَّاب الغُر اليانعين callow suitors عند هوميروس، ذلك الجيل الخاسر من الغنادير المدلَّلين، الذين خسروا

(1) عقد الستينيات مصطلح ذائع في الولايات المتحدة؛ لاشتهاره بتحولات تاريخية راديكالية على مستويات مختلفة سياسية واقتصادية واجتماعية وفنية. ولعل الجوانب الأقرب صلة في سياق حديث الكاتبة، هي الجوانب المتعلقة بالفن والتحولات الاجتماعية، وظهور الحركة النسوية feminism. ففي النصف الثاني من العقد السابع في القرن العشرين، بدأ الشباب التمرد والثورة على المعايير المحافظة التي كانت سائدة في هذاك الوقت، كما أنهم خرجوا من تيار الليبرالية السائد، خاصة على مستوى المادية التي كانت شائعة في تلك الحقبة. وهذا ما خلق «ثقافة مضادة» counterculture شحذت شرارة الثورة عبر بلدان غربية كثيرة، بدأت في الولايات المتحدة كرد فعل على التيار المحافظ وعلى التقاليد الاجتماعية الجامدة التي كانت سائدة في الخمسينيات، وأيضًا على التدخل العسكري باهظ التكلفة في فيتنام. وقد انخرط الشباب في جوانب اجتماعية شعبية من حركة أصبحت تعرف بحركة الهيبيز hippies. وقد خلقت هذه الجماعات حركة تهدف إلى التحرر في المجتمع، بما في ذلك الثورة الجنسية، وممارسة التشكيك والمساءلة مع السلطات والحكومة، والمطالبة بمزيد من الحريات والحقوق للمرأة والأقليات. وقد قامت الصحافة السرية بدور كبير في خلق وسط موحد للثقافة المضادة. وقد تميزت الحركة أيضًا بأول انتشار مقبول اجتماعيًا لتعاطي المخدرات ومنها عقار LSD والماريوانا، إلى جانب الموسيقى المخدرة psychedelic، التي تقوم على اكتشاف الذات وإدراك ما يموج به العقل ولم يكن مدركًا من قبل. ومن أشهر الأحداث التي شهدها عقد الستينيات، ظهور الحركة النسوية، وحركة الهسبان والشيكانو Movement Hispanic and Chicano، واليسار الجديد، New Left، الذي ارتكز على جماعات تروتسكية وماوية وفوضوية. وكذلك انشار كبير للجريمة فيما بين عاميّ 1960 و1969 كانت هناك جريمة عنف تقع بين كل 100.000 نسمة في الولايات المتحدة، هذا إلى جانب أعمال شغب واسعة وضخمة في كثير من المدن، شيكاغو، وديترويت، ولوس أنجليس، ونيويورك، وغيرها. أما بالنسبة للثقافة الشعبية، فكانت لحظاتها الأكثر شهرة في عقد الستينيات متمثلة في صيف الحب The Summer of Love في سان فرانسيسكو في 1967، ومهرجان Woodstock، وفريق «البينك فلويد» أشهر من بدأ الموسيقى المخدرة أو .psychedelic [المترجم].

شبابهم بالحرب والمغامرة. وپينثيوس بوصفه وريثًا لا مؤسسًا وليس مؤسِّسًا، يبدو متجبرًا متفاخرًا. وكانت طيبة هي ذلك الخواء المعنوي الذي هاج ديونيسوس فيه وماج. فهو يمثِّل عودة المكبوت، الهو id أو الغرائز الموروثة والعلميات العقلية المكبوتة لإلاهات الانتقام عند إسخيليوس، تتفجَّر متحرِّرة من العبودية.

وبالتتبع الزمني لميلاد ديانة من حطام الديانة القديمة، تتنبأ الباكشاي على نحو غريب بالعهد الجديد New Testament. قبل أربعمائة سنة من ميلاد المسيح، يتنبَّأ يوريبيديس Euripides بالصراع بين سلطة مسلَّحة وبين عقيدة شعبية. شخص طويل الشعر خارج على التقاليد، يزعم أنه ابن الله من امرأة بشرية، يصل إلى المدينة العاصمة برفقة غوغاء من مناصريه الوضيعين، ومن الريفيين والأغراب. هل يمكن اعتبار النخيل الوارد ذكره في مسيرة يسوع، في «أورشليم» القدس، نسخةً من عصا ديونيسوس الصنوبرية التي يعلوها قمع الصنوبر؟ ها هو نصف الإله يلقي القبض عليه، ويتم التحقيق معه، والسخرية منه، وسجنه. ولا يبدي أية مقاومة، بل يذعن بوداعةٍ لمضطهديه. فيما نرى أتباعه، مثل القديس بطرس، يفرون عندما تتحطَّم قيودهم بصورة سحرية فجأة. ضحية طقوسية، ترمز إلى الإله مشدودًا إلى شجرة، حيث يتم ذبحه ويقطَّع جسده إربًا. ويأتي الزلزال ليسوِّي القصر الملكي بالأرض، مثله مثل الزلزال الذي فتَّت حجاب المعبد، رمز النظام القديم، أثناء صلب المسيح. كلا الإلهين كانا معشوقين من النساء، ووسَّعا حقوقهما. مسرحية الباكشاي تساوي بين ديونيسوس المخنَّث في لباس المرأة وبين الإلاهات الأمهات؛ مثل سيبيل Cybele وديمتر Demeter. وهو ينتقم من تشويه سمعة أمه بإثارة حنق وغيظ أختها أجافي Agave، وبدفعه إياها إلى اقتراف جرائم قتل الأطفال. أجافي تقفز إلى خشبة المسرح بنصرها الدموي، تؤرجح- في نسخة ساخرة من أيقونة بييتا mock pieta- رأس ابنها پينثيوس Pentheus المقطوع. فهي، وعلى عكس إرادتها، تحاكي الطبيعة الأم، القاتلة.

يظهر يوريبيديس كل ما استبعد من أفق الشمولية المفترضة للتراجيديا الأثينية. وابتسامة ديونيسوس الغريبة الشاذة، العبثية، الوحشية، تضفي الكذب على الجدية التراجيديا الرفيعة السامية. وقد تكون التلصُّصية الإباحية الشبقية، تلك التي يغوي ديونيسوس پينثيوس بدخولها، هي من تعليق يوريبيديس على الغزو الأخلاقي للمسرح. تلصُّصية الجمهور الشاذة، بقايا البربرية غير المتحوِّلة في الموت والكوارث داخل التراجيديا. إن خطابات رسول الباكشاي محشوة بتفاصيل غريبة، بشعة، وخارقة كالمعجزات. فتابعات ديونيسوس Maenads اللاتي تلفّهن الثعابين المتلوية يُرضعن الذئاب والغزلان. ينساب من التربة نبيذ، ولبن، وماء. النساء

يقطِّعن الماشية إربًا بأياديهن المجرَّدة. فيما الثعابين تلعق الدماء المتفجِّرة من الوجنات. وعند تقطيع پنثيوس، نجد تابعات ديونيسوس يلعبن الكرة بذراعيه، وقدميه، وأضلاعه. في مثل هذه الخطابات الهمجية الأكروباتية، نجد أنفسنا محدِّقين مباشرة في قلب الفنتازيا الشيطانية، في المشهد الليلي الجهنمي للحلم والتخييل الخلاق المبدع. حيث يظهر ديونيسوس المتحوِّل في صورة الثور، والثعبان، والأسد، مذيبًا الفوارق الأپوللونية والحدود الفارقة بين الشيء والكائنات. إنه ضخم، مختلط ممزوج، ومحتوٍ كل شيء.

إن الباكشاي تهدم الشخصية الغربية. فها هو پنثيوس يُجلب إلى خشبة المسرح كأجزاء مقطَّعة محمولًا على نقالة، وقد تحوَّل إلى قطع، متشظيًا متناثرًا، بلا رأس. إننا هنا نتحدَّث عن انهيار، فثمَّة تعطل وهدم يعلو كل شيء، ويلم بكل شيء. في الغرب، وحده دون غيره، توجد مثل هذه الإدانة بالوحدة الأپوللونية للشخصية، والمد الهيراركي والتوجه وفق مهمَّة محدَّدة. فديونيسوس بتحويله پنثيوس من محارب يطالب بدرعه، إلى مخنَّث في زي نساء، إنما يذيب أنا الغرب المدرَّعة في التناقض والتضارب الأخلاقي والجنسي. الباكشاي تعيد الدراما إلى أصولها الطقوسية القاسية. فما صادره إسخيليوس واقتنصه لصالح أپوللو؛ يعيده يوريبيديس إلى ديونيسوس ملطخًا بالدماء.

التراجيديا هنا تنبع من الصدام بين أپوللو وديونيسوس. النظام الأپوللوني، والانسجام، والنور الذي يضيء الفضاء في الطبيعة حيث يمكن سماع الصوت الفردي. أپوللو مُشَرِّع؛ وديونيسوس يخرق القانون. وتخبو التراجيديا متحوِّلة إلى ميلودراما، عندما تصبح صورة الفرد أعظم من صورة الدولة. فالشعر الغنائي الذي اخترعه الإغريق مبكرًا، هو صنف من الفن متعلِّق بالخبرة الخاصة. إن تراجيديا المزاج العام تشهد نهايتها، عندما يغزوها الشعر الغنائي. فالتراجيديا تصنع خطوط الرؤية أو البصر sightlines، المعادل الرياضي لحساب مجال أو فضاء اجتماعي ما. والمسرح الإغريقي يضفي الصورة على العلاقات البصرية للجماعة أو المدينة الدولة polis ويشكِّلها: فهو يأسر ديونيسوس ويُبعده، يقبض على الطبيعة بين يديه؛ كي نتطلع إليها ومن ثم نقوم بتطهيرها. الظهور الباذخ للبارثينون Parthenon المتألِّق، بارزًا على قمة الأكروبوليس، يحلِّق فوق الرؤى الطقوسية لمسرح ديونيسوس، المحفور من الجرف الأسفل. فالبارثينون والأوريستيا وُلِدا متزامنيْن كفكرتين أپوللونيتين للرؤية والانتصار عبرها. فطقوس وشعائر ديونيسوس كما هي مصورة في الباكشاي، كانت تشاركية ومتحرِّرة إلى حدِّ الفوضى. ففي أثينا المدينة حدث أن تحوَّلت العربدة الباكشانالية bacchanal إلى شعائر. هنا الحافز الإغريقي لصياغة المفاهيم على الطريقة الأپوللونية، قد صنع برنامجًا، وبنية

من الاحتفال الربيعي للخصوبة عند ديونيسوس. لقد كان المسرح الإغريقي تمرين للعين. الجمهور، يجلس ويشاهد، كان المسرح الإغريقي تعضيد لقمع الطبيعة الأرضية ثقافيًا. كان تكثيفًا للعين والعقل في حربهما مع الجسد.

إن أپوللو هو العين الغربية المنتصرة. وديونيسوس، كما ألمحت آنفًا، أحشائيّ تشنجيّ: فهو يأكل ويحس. تقطيع القربان هو الطبيعة تمضغ، تقليص الأشياء إلى حدود المستنقع الحسائي البدائي. على واجهة المعبد في الأوليمب، أپوللو بعزم ذراعه المشدود عن آخره، يرشق القنطورcentaur الهائج بسهمه؛ ليسحقه.. حفلة زفاف تتحوَّل إلى ساحة للشغب والاغتصاب. إن هذه الإيماءة الفاشية، نراها موجودة أيضًا من خلال تمثال أپوللو بيلفيدر Apollo Belvedere الواقف متابعًا بعينه مآل سهمه، بعد أن أطلقه. فذراع أپوللو المشدودة عن طولها، هي الخط الأفقي للعقيدة السماوية. خط الرؤية الثاقب للعين الغربية العدوانية، الخط المستقيم الذي اخترعته مصر كنوع من التصحيح لمنحنيات جنس الطبيعة الأم. في الأوليمب، الذراع الأپوللونية المستقيمة تقمع مسار اهتياج وجيشان الطبيعة الأرضية. أپوللو أنا أعلى superego يُخضِع بغرورٍ جيشانَ الطاقة الجنسية/ الليبيدو، كما هو الحال في الأوريستيا. وكائنات القنطور هي الدوافع والحوافز الحيوانية عند الإنسان، محكومة بصيغة اجتماعية. فهي كائنات ترمز في نصفها الحصان إلى التحويل والمسخ الديونيسوسي.

إن ديونيسوس يشحذ المادة بالحركة والطاقة: الأشياء حية، والناس وحشيون. أما أپوللو فيجمِّد الحي محولًا إياه إلى أشياء فنية أو تأملية. التشيؤ الأپوللوني عملية فاشية ولكنها سامية، تمجِّد القوة الإنسانية المناهضة لطغيان الطبيعة. فعين أپوللو الغربية تمنحنا هوية؛ بجعلها إيانا مرئيين. وذراعه الممتدة طويلًا تظهر في طقوس البلاط في عصر الرنيسانس، محفوظة في الباليه الكلاسيكي. فمد الذراع، المطلوب لحراسة ومرافقة امرأة في تنورة دائرية، هو تنشيط للجسد الأعلى من الجسم. وهو ما يُعدُّ من الناحية الأدبية سلوكًا بلاطيًا، أي إن هذه الحركة تخلق فضاءً اجتماعيًّا مرئيًّا وهيراركيًّا، تلك الساحة الفنية التي لا يزال الباليه يتحرَّك فيها. «الخط» القوقازي لجسد الراقصة هو الحد الأپوللوني الصلب المحفور. إن ذراعه الممتدة المقذوفة تمثل رأس الجسد وأعلاه متمردًا على جزئه الحوضي الأرضي chthonian pelvicism. وهنا نتذكر تلك الأذرع الذابلة الذاوية لڤينوس ولندورف ذات الأفخاذ الثقيلة. ديونيسوس بطقوسه الليلية المعربدة، هو الجسد كفضاء أو مجال رحميّ داخلي، دهليزي الطابع، يحوي سراديب أرضية للأكل والتناسل. أما أپوللو؛ فمتكبِّر متغطرس، قاس، ومطلِق أحكامٍ، يصنع طائرة العين التي نطير نحن بواسطتها، ونصعد فوق أجسادنا الغائمة السديمية.

لقد اشتُقَّت هذه الصورة الأپوللونية من مصر، ولكنها اكتملت في اليونان. يقول كولريدج: «إن الإغريق ألّهوا المحدود»، بينما أوربيو الشمال لديهم «نزعة إلى اللامحدود»[1]. وبالمثل، يعرف «سبينجلر» Spengler «الروح الفاوستية» Faustian soul المعاصرة بـ «المجال النقي الذي لا حدود له». وسيرًا على نهج نيتشه، فإنه يسمي النمط الأپوللوني «مبدأ الحدود المرئية»، ويطبّقه على الدولة- المدينة- الإغريقية: «كل ما يكمن وراء المدى المرئي لهذه الذروة السياسية كان غريبًا». التمثال الإغريقي، وهو «الجسد المرئي الإمبراطوري»، يرمز إلى الواقع الكلاسيكي:» المحدَّد المرئي المادي القابل للاستيعاب، والحاضر في الحال»[2]. لقد كان الإغريق، بتعبيري أنا، ماديّين خياليين visionary materialists. لقد رأوا الأشياء والأشخاص صلبة ومتألِّقة، تشع فتنة وسحرًا أپوللونيًا. ومعرفتنا بديونيسوس المعربد تأتي أساسًا وبشكل رئيسي من خلال الحيز الانطباعي للرسوم القديمة على الـڤازات. فهو لا يظهر في شكل تمثال، إلا عندما يفقد لحيته وثوبه النسائي، ويتحوَّل إلى أوليمبي راشد، في القرن الخامس وما بعده. فالثقافة الأثينية الكلاسيكية الرفيقة تقوم على اليقين والتثبت والتجسُّد الخارجي الأپوللوني. إن «الفلسفة الإغريقية كلية النزعة، بعد أپوللو»، كما يشير «جيلبرت موراي» Gilbert Murray «كانت بعيدة عن العالم الخارجي، ومتجهة نحو عالم الروح»[3]. لذلك فإن تحوُّل الفكر الإغريقي من الخارجي إلى الداخلي، يوازي التحوُّل في الفن من الذكر العاري إلى الأنثى العارية، من ذوق المثلية الجنسية إلى ذوق الغيرية الجنسية. فهذا هو سبينجلر Spengler يتحدَّث عن المجتمع الإغريقي قائلًا: «إن ما كان بعيدًا غيرَ مرئي، كان غير موجود ipso facto»[4]. وقد استشهدتُ بملاحظة «كارين هورني» Karen Horney عن أن المرأة لا يمكنها رؤية أعضاءها التناسلية. فقد كانت رؤية العالم لدى الإغريق قائمة على بروز الأعضاء الجنسية الذكرية المطلق إلى الخارج. وقد ازدهرت الثقافة الأثينية في العالم الخارجي- الهواء الطلق في الساحة؛ الأغورا Agora، وحالة التعرِّي في الملعب الرياضي، أو الباليسترا palestra. ولم تكن هناك نساء عاريات في أهم الأعمال الفنية في القرن الخامس؛ لأن الجنس أو النشاط الجنسي النسائي كان متخيلًا «غيرَ موجود»، كان مدفونًا مثل إلاهات الانتقام عندما تحوَّلن إلى اليومينيديس، أو الجنيات الطيبات. وردًا على الشكوى

---

(1) Decline of the West, 1:183, 83, 259, 176.

(2) Decline of the West, 1:183, 83, 259, 176.

(3) Five Stages of Greek Religion, 154.

(4) Decline of the West, 1: 83.

القديمة أن الإغريق أعطوا تماثيلهم أعضاء تناسلية لصبية صغار- يمكن القول بأن جسد الذكر العاري يعرض كله كإسقاط للعضو الجنسي التناسلي. والوقفة المتواضعة لأفروديت الكندية Kindian Aphrodite تميز التحول صوب الداخل الروحاني والجنسي. وهو ما يُعدّ نهاية لحضور أپوللو.

إن الكالوكاجاثيا kalokagathia، أي الجميل، والخير، (أو ما يبدو) خيرًا، كان عنصرًا ضمنيًا غير معلن في الرؤية العالمية للإغريق من البداية. فإضفاء المثالية الأپوللونية على الصورة، كان حاضرًا بالفعل عند هوميروس، فيما الفنون المرئية كانت ولا تزال تتجمَّع في سبيلها لتشكيل نمط ما. كما أن التصويرية السينمائية عند هوميروس، تضع الشخصية الغربية المدرعة على الخريطة الأدبية. وتشير جان هاريسون Jane Harrison بصورة تعتمد على الإيحاء، دون بلورة، إلى «الرعب الهوميروسي للتشكيلية»[1]. وإني لأجد هذا الرعب في ملحمة الإلياذة في المعركة بين أخيل وبين إله النهر «سكاماندر» Scamander، وهي واقعة غريبة تتأرجح بسريالية ما بين الرعب والكوميديا. فالنهر في حالة هوية متوسطة السيولة، تجسيد وتشخيص personification ينبسط ويتقلَّص. يفكِّر ويتحدَّث مثل نصف إله، ثم يذوب في كثافة وضخامة القوة الطبيعية التي تتجاوز المعايير البشرية. وقد طوى الفن الإغريقي القديم آلهة الريح أو النهر- برشاقة وخفة- في الزاوية الضيقة من واجهات المعابد. كائنات مرحة ملتوية، بوجه وجذع إنسان وبطرف لولبي أزرق. وإله النهر سكاماندر عند هوميروس ذو طبيعة خيِّرة، ولكنه سهل الاستثارة. فهو يحتج على تدنيس مياهه بالدماء التي يسفكها المفترس أخيل. ثمَّة اختبار طويل للإرادات والنوايا. الأسلحة ليست مجدية مع «الشلالات الفائرة»، و«حائط المياه الأسود». أخيل مدفون في «موجة مقدسة» والأرض مجتاحة تحت قدميه[2]. الواقعة تمر في حركة بطيئة كالكابوس. الحجم البشري، والقوة البشرية لا يكفيان. وأخيل لا يبقى حيًا إلا بفضل تدخُّل هيفايستوس Hephaestus، حين يلهب النهر ويحوله إلى بخار. إنها حرب العناصر. الطبيعة وحدها هي التي يمكنها أن تحارب الطبيعة. ويتحوَّل المشهد إلى الأوليمب، حيث الآلهة في صخب وضجيج. آريس، أثينا، أفروديت، أرتميس، وهيرا، يتبادلن الإهانات، ويصفعن بعضهن بعضًا، فيما يقهقه زيوس مسرورًا. فكتاب الإلياذة تابلوه مجازي، اللاشكلية فيه تعارض الصورة. إنه إجمال بلاغي لميلاد الشيء والشخص من تدفق الطبيعة النزواتي. حيث الهوية تتعرَّض للتهلكة، ولكنها تشق طريقها نحو ظهورها المرئي، والحرية.

(1) Prolegomena, 224.

(2) Iliad, 383ff.

آلهة الأوليمب، بخصوصيتها المشعَّة، تتوِّج تطوُّر الصورة. وتبدو الكلمات الحادة، لكمات قوية: الآلهة قساة؛ يرتدون درع الكنتور الجسدي، أو يتلبسن الملامح الأپوللونية المحدِّدة. الخوف يتحول إلى ضحك. حرب الإنسان والطبيعة تنتهي في جاذبية العقيدة السماوية، وهوميروس يجلب الصورة، ويستحضرها من فيضان الظلام الأرضي السفلي.

وفي اعتقادي أن المبدأ الأخلاقي للوثنية الإغريقية، كان إجلالًا لنزاهة الصورة الإنسانية. فأثينا وهي في سبيلها لإسباغ الأخلاقية على شخصها المفضل «تيديوس» Tydeus، كانت مدفوعة بموته الوحشي: في عذابه الأخير، قام بكسر جمجمة عدوه ميانيبوس Meanippus وفتحها، وابتلع مخه. الأپوللونية وحدة الصورة ونقاؤها. فعبر تنكرات أثينا العديدة أصبح لديها قناع أصيل عريق، خلية لذات أپوللونية لم يمسسها أحد؛ كانت دائمة العودة إليها. أما ديونيسوس، فهو بروتياني[1] Protean حقيقي؛ أي بارع متحوِّل مرن، إنه يتمثَّل في مجمل أدواره المتقلِّبة. عند هوميروس، قد تتحرَّك أثينا بنشاط وحيوية وحماس، ولكننا نجدها تقف ثابتة في أثينا المدينة. ويظهرها التمثالان الضخمان في الأكروبوليس وهي في حالة ثبات ملوكي أپوللوني. حتى يداها، مجثم النصر المجنح، ترتكزان على مسند. إن الشخصيات الكلاسيكية الرفيعة، كانت تتسم بتوازن بين الوجه والوضع المتَّخذ، يتميز بالصفاء والنقاوة. الملامح الأپوللونية المحددة تبقي الشخصية محفوظة في داخلها، فيما الطبيعة ظاهرة في الخارج.

إن يوريبيديس، الداهية الذي رسم معالم الانحدار الإغريقي، يُظهِر لنا النهر الأرضي السفلي عند هوميروس في حالة فيضان جديد. ومثل ملحمة الباكشاي، فإن ملحمة الساحرة ميديا Medea تستخدم الأسطورة الإغريقية لترمز إلى سقوط مدينة أثينا الأپوللونية. إذ أصيبت المدينة في ظرف سنة من تأسيسها، بطاعون حل بالجسد البشري بقبح وفظاظة وسلبية على رؤوس الأشهاد. وهذا هو ما أنهى، كما أقول، الأبعاد المثالية الأپوللونية لمدينة أثينا. جمالٌ ذكري راشد يعيبه كعب أخيل، حيث يد الطبيعة الأم تمسك بنا. وهو موضوع مذهل في ملحمة ميديا، يصور في حالة نبوئية انتهاك وامتهان الصورة البشرية على يد القوة المكبوتة، أسفل وما وراء الثقافة الإغريقية. فميديا الأجنبية التي ازدراها جاسون Jason، ترسل إلى

---

(1) نسبة إلى بروتس Proteus إله البحر، وأحد الآلهة الذين دعاهم هوميروس إنسان البحر القديم، والذي يوحي اسمه بمعنى «الأول»، وقد صار ابنًا لبوسيدون في الميثولوجيا الأوليمبية. والصفة «بروتياني» تعني الخفة والمرونة والقدرة على التحول والبراعة، وهي كلها نعوت ارتبطت بالقدرة على تحول هذا الإله، وعدم إمكانية إمساك أحد به. [المترجم].

عروسه ابنة الملك كورنث Cornith هدايا زواج مسمومة. كما أن موت الأميرة والملك يعد واحدًا من المشاهد الأكثر ترويعًا في الأدب. فالرسول الذي سلَّم الهدايا يصف الفتاة وهي تتدثَّر بالوشاح، وتضع الإكليل المبهر. وكانت تمشِّط شعرها وتنظفه، وتبتسم في المرآة؛ وهي تتمشَّى مستعرضة في غرفتها، تتأمَّل نفسها من شعرها إلى أخمص قدميها. وفجأة تترنَّح وتسقط.

«هاجمها طاعون مزدوج. الإكليل الذهبي على رأسها، ذاك الذي كان يحاكي تدفقًا غريبًا للنار المستعرة، بينما كان الدثار الجميل يأكل لحم الفتاة المسكينة الأبيض. كل شيء يلتهب، تقفز فارَّةً من مقعدها، وتهز رأسها وشعرها يمينًا ويسارًا، في محاولة منها للتخلُّص من الإكليل الذي يعصب رأسها. ولكن عُصابته الذهبية كانت شديدة الإحكام. ولكنها بعد أن هزَّت رأسها وشعرها بعنف، استشرت النار مستعرة بشراسة مضاعفة. وبعد أن قهرها العذاب؛ نراها تسقط على الأرض، ولا يتمكن أحد من التعرُّف عليها سوى أبيها. لم يكن بالإمكان تمييز موضع عينيها، ولا قسمات وجهها الجميل. الدم يتساقط من إكليل رأسها متخثِّرًا مع النار، ولحمها المنصهر منفصلًا عن عظامها، مثل الصمغ السائل من شجرة صنوبر، حيث سرت السموم في طريقها غير المرئي. كان مشهدًا مخيفًا. الكل كان خائفًا من أن يلمس الجثة، فقد اتعظوا وتعلموا مما حدث».

يندفع الملك إلى الداخل، باكيًا منتحبًا، يُلقي بنفسه فوق جسد ابنته، يحتضنها ويقبِّلها. وعندما يحاول الوقوف:

«يلتصق بدثارها الجميل، مثل اللبلاب وشجيرة الغار. كان كفاحه مريرًا مريعًا. كان يحاول تخليص قدمه منه، ولكن جسد الفتاة يلتصق بجسده. وإذا هو سحب نفسه بعنف، كان لحمه المتقلِّص من عظامه يتمزق. وأخيرًا قضى الأب نحبه، ملعونًا، وطلع شبحه. وجسدا الابنة والأب العجوز رقدا إلى جانب بعضهما بعضًا»[1].

إننا نستمع إلى خطاب الرسول الرسمي الجزل الفصيح، بمزيج صاعق من الإعجاب والاشمئزاز البدني. نغم شيطاني، انطلاقة خيال انحطاطي. ببساطة، تمثِّل هذه الأميرة شفرة. بلا اسم، لم تظهر قط في المسرحية. ولكن يوريبيديس خصَّص موتها بتفاصيل مريعة بشعة، مهدِّدًا عاطفتنا تجاه بطلته صاحبة الادعاء. وتبدو ميديا الموهوبة ابنة أخت سيرس Circe، هي وسيلة للاضطراب الأرضي. إنها الخنثوية التي يمكنها أن تحوِّل الذهب إلى حثالة، والفرح إلى ترويع.

(1) Ten Plays, trans. Moses Hadas and John McLean (New York, 1960), 57-58.

إن هذا المشهد يتنبّأ بالتحول من الكلاسيكية الرفيعة إلى النمط الهلينستي. الأب يقع في حبائل ابنته، مثل لاؤوكون Laocoon يموت مع أبنائه الواقعين في شرك الأفاعي. فحدود الجسد الأپوللونية نراها تتفجّر. والقوة الانفعالية الوجدانية التي تنطوي عليها هذه الفقرة في الملحمة، إنما تنبثق من التضاد الوحشي بين اختيال الأميرة المصطنع، وانصهار ملامحها المفاجئ، إلى حدٍّ يتجاوز إمكانية التعرف عليها. هولوكوست وقيامة أو نهاية. فالأميرة تقف على نقطة الانفجار ground zero، ويتم حرقها من على بعد على يد غازٍ معتد. الأميرة المتبرِّجة هي أخت بنثيوس المتبرِّجة، تسمم ذاتي في اللحظة الكهربية التي تسبق الصعق البرقي. مرآة وإكليل، أو تاج، وقصر؛ الأميرة هي الذات الأپوللونية والهيراركية الاجتماعية في الوقت نفسه. وقياسًا ليوريبيديس النسوي feminist، ناظرًا للخلف على مدينة أثينا الفيديانية[1] Pheidian، فيما إسخيليوس ينظر إلى الأمام، فإن الأقنعة الجنسية الإغريقية تبدو ضحلة وتقليدية. فجاسون الأبله، مثله مثل الجمهور الأثيني المفصول رجاله عن نسائه، يؤسِّس لتعريفات متصلبة حول الذكر والأنثى. الأميرة المانيكان حمَّالة الثياب clotheshorse princess تسقط ضحية الجيشان الأرضي السفلي. إنه إبطال لـ مبدأ فردية الأب والابنة الأپوللونيprincipium individuationis. فبأرجحتها لرأسها الدابة فيها النار، نجد الأميرة مدفوعة إلى رقصة الموت المعربدة Maenadic. لحمها يذوب «مثل الصمغ من شجرة صنوبر»: تجري بسوائل ديونيسوسية. الأميرة تموت بفتنة جسدها الذي يصلب الأب عليه، مثل بنثيوس على شجرة التنوب. اللحم يتمزَّق في مشهد لتقطيع القربان، ويرقدان محترقيْن بالنشوة والإفناء ecstasy and annihilation.

يقدِّم يوريبيديس خطتين للاصطدام بالواقع. من عالم التجليات الأپوللونية المتألِّقة، تنبع نافورة مذيبة للصورة، تنتمي إلى القوة الأرضية، منطلقةً من فوضى بدائية. ما هو واضح جلي يخسر في الحال أمام ما هو لاعقلاني والذي يظهر في صورة سائل بركانيّ ملتهب يتدفَّق

(1) نسبة إلى فيدياس، النحات الأثيني الذي عاش بين عامي 490 - 430 تقريبا قبل الميلاد. وكان أكثرهم تميزا، إذ أشرف على بناء وتزيين المنحوتات الرخامية في البارثينون، ودشن تمثال «زيوس». وتقول الأسطورة إنه رأى الشكل التام والكامل للآلهة وصوّره للناس؛ فصنع المفهوم العام لتماثيل زيوس وأثينا لكل من بعده. لا يعرف الكثير عن حياته، فعندما تولى بريكليس عام 449 ق. م، بدأ عملية بناء كبيرة في أثينا وعيّن فيدياس على كل الأعمال الفنية، وأشهرها ثلاثة تماثيل لأثينا في الأكروبوليس (أثينا بروماخوس، أثينا الليمنية، أثينا العملاقة في البارثينون) وتمثال زيوس العملاق في جبل الأوليمب، ولم يبق من العمل الأصلي أي منها. [المترجم].

بوحشية، ينتجه الجسد البشري نفسه. فالملك، واقع في شرك ابنته[1] tar-baby، يتحوَّل إلى الكتلة اللزجة الموجودة عند هاملت في سنه المتقدم، جثة في بستان تكسوها قشرة محمَّصة. إن يوريبيديس يدمِّر السيكودراما في الأوريستيا: فعندما تقع الأميرة التي تجسد الأنا الشابة young ego في مستنقع الهو id، فإنه لا يكون ثمَّة أپوللو يهب لإنقاذها. العنصر الأرضي السفلي ينتصر في ملحمة ميديا Medea، كما سيحدث لاحقًا في الباكشاي. المسرحيتان متشابهتان متماثلتان: إنكار مواطنة من يتسم بالغموض من الناحية الجنسية، وعلى الغريب الذي يعمل في السحر، وعلى من يستهين ويزدري ويستخف بصورة انتقامية من التراتبيات المتغطرسة للمجتمع.

يتلذَّذ يوريبيديس بالبشاعة الجنسية. فالملك والأميرة العمياء يلتصقان ببعضهما بعضًا في عرض للوحدة، ردًّا على دراما وطء المحارم لدى سوفوكليس. أما ميديا ذات الإرادة الذكورية، تلك التي تذبح أطفالها وتقطِّع أخاها وتضلِّل بنات بيلياس Pelias وتخدعهن ليقتلن أباهن، نجدها تنشر الانحراف مثل طاعون كاسح. كما وفي مقدورها كساحرة سكيثيانية Scythian أن تنتهك ميديا لا شعور ضحيتها. وفي هذه الجولة لقوة الوصف السادومازوخي، يبدو يوريبيديس المنتمي هنا إلى الثقافة الإغريقية متعطِّلًا، أو معطوبًا ذهنيًّا وفيزيقيًّا. يقول «سبينغلر» Spengler: «لقد كان سول Soul بالنسبة لـ«هيلين» Hellene الحقيقية- في التحليل الأخير-

(1) مصطلح شائع بمعنى «الشرَك» أو «الفخ»؛ لما يوحي به من التصاق القطرات أو الزفت بالجسد، وأحيانًا ما يثير الاعتراضات على استخدامه لأنه يتعلق باللون الأسود، وخاصة أنه يأتي من أصول أفريقية، وهذا بالطبع يعتمد بشكل أساسي ورئيس على السياق المستخدم فيه، فالتحدث عن مشروع أو مسألة عويصة بوصفها طفلة مقطرنة أي فخ لاصق، يختلف بالطبع عن التحدث عن شخص باستخدام هذا الوصف، فالمصطلح وفق مؤسسة Random House يشير إلى صورة لشخصية منتشرة في الفلكلور الأفريقي، وفي الثقافات المختلفة نجد العلكة أو اللبان والصمغ والشمع أو أي مادة لاصقة أخرى تستخدم لإيقاع الشخص في فخ، والمصطلح نفسه أصبح شائعًا في القرن التاسع عشر عبر قصص العم ريموز Uncle Remus لمؤلفها «جويل تشاندلر هاريس» Joel Chandler Harris والتي يقوم فيه شخصية الثعلب «برير» Br'er Fox بصنع دمية من القطران للإيقاع بمنافسه الأرنب «برير» Br'er Rabbit. وقاموس «أكسفورد» يستخدم التعبير بالمعنى الوارد في قصص العم ريموز، أي بمعنى المشكلة العويصة التي تستغرق المرء وتحفزه على حلها، ولكن يصح أن ننتبه كذلك إلى أن للمصطلح تطبيقاته العنصرية. ففي كتابه الانقلاب Coup. يتحدث «جون أبدلايك» John Updlike عن امرأة بيضاء تفضل صحبة الرجال السود «ثمة جينات ملحة تجعلها ملتصقة جنسيًا بالطفل المقطرن، وثمة طبعات لقاموس أكسفورد تقدم المصطلح بوصفه مصطلحًا مسيئًا عوضًا عن الشخص الأسود. انظر الصور ومعلومات أخرى، عبر الموقع الإلكتروني: https://en.wikipedia.org/wiki/Br'er_Fox_and_Br'er_Bear. [المترجم].

هو صورة جسده»[1]. إن انصهار وجه وجسد الأميرة، يحلل ويذيب ما يدعونه أطباء الأمراض العصبية بالحس الخاص بالأطراف أو نهايات الأعصاب في الأذن الداخلية، التي تكون شديدة الإحساس بتغيرات حركة الجسم وأوضاعهproprioceptive، والتي نعرف من خلالها أننا في العالم الحقيقي الملموس. فكون الشخصية محسوسة ومرئية، هو إسقاط أپوللوني للذات. وهنا يحدِّثنا «زيفيداي باربو» Zevedei Barbu عن الفصاميين schizophrenics «تفكُّك للذات يبدو مرتبطًا بتدهور إدراك الصورة، أو الشكل»[2]. وعند الساحرة ميديا تتفكَّك صورة الجسم كمجتمع مدمِّر لذاته. الصورة خلقتها العين الأپوللونية: فانتحاب الملك «كريون» Creon على ابنته المشوَّهة، يعد من ثم مرثية للكلاسيكية الأثينية الرفيعة.

لقد كانت لعقيدة الجمال الأثينية ثيمة عليا: هي الفتى الجميل. وكان يوريبيديس هو أول فنان انحطاطي decadent artist، يستبدل الشمس الأپوللونية الذهبية بقمر دموي. فالساحرة ميديا هي كابوس مدينة أثينا الأسوأ من نوعه، حول النساء. إنها انتقام الطبيعة، هي رد يوريبيديس المظلم على الفتى الجميل.

على الرغم من وضوح المثلية الجنسية للثقافة الإغريقية الرفيعة تمام الوضوح منذ كتابات مؤرِّخ الفن الألماني «فينكلمان» Winckelmann، إلا أن الحقائق تعرَّضت للكبت، أو للتضخيم؛ بحسب الحقبة الزمنية ووجهة النظر. فالمدرسة الجمالية في أواخر القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، كانت مليئة بفيض جارف، إلى حد الطيش، حول «الحب الإغريقي». بيد أن ترجمات مكتبة لويب Loeb Library الخضراء الحمراء للأدب الكلاسيكي في هارفارد، والتي تم نشرها أوائل القرن العشرين، تعرَّضت لتدخُّل شديد من جانب الرقابة. وقد بدأ البندول الآن في التأرجح نحو الواقعية. في كتابه المثلية الجنسية الإغريقية Greek Homosexuality الصادر عام 1978، يعيد «دوفر» K. J. Dover بفطنة، ومن خلال دليل الرسم على الزهريات، الميكانيكا الفعلية للممارسة الجنسية. ولكنني هنا أنطلق من أسباب الحب الإغريقي السوسيولوجية. فالجماليات بالنسبة لي هي الأساس. إن تحول الأثينيين بعيدًا عن المرأة نحو الفتيان، كان عملًا ذكيًا لصياغة المفاهيم. فعلى الرغم من كونه عملًا يفتقر إلى العدالة، ومسببًا للإحباط والتعجيز الذاتي، إلا أنه مثَّل حركة غاية في الأهمية في تشكيل الثقافة والهوية الغربية.

الفتى الإغريقي الجميل، كما أشرت سابقًا، هو أحد الأقنعة الجنسية العظيمة لدى الغرب. فهو، مثل أرتميس Artemis، لم يكن له ما يقابله في ثقافات أخرى. وتعود عقيدته وقتما تقفز

(1) Decline of the West 1: 259.

(2) Problems of Historical Psychology (New York, 1960), 30n.

الأپوللونية مجددًا إلى صدارة المشهد، كما حدث في فن الرينيسانس الإيطالي. الفتي الجميل مخنَّث، يظهر كذكر وأنثى بصورة مصقولة برَّاقة. لديه بنية ذكَر عضلية، ولكنه يتصف أيضًا بنداوة البنات. في اليونان، استقر الفتى الجميل في عالم الفعل الذكوري القاسي. كان جسده مكشوفًا، يحارب عاريًا في الباليسترا أو الساحة الرياضية palestra. فالرياضيون الإغريق كانوا مثل القانون الإغريقي، بمثابة مسرح، مباراة عامة يمنح الفائز بها جائزة. ولقد فرضوا الحساب أو الرياضيات على الطبيعة: كم السرعة؟ ما المسافة؟ ما مدى قوته؟ لقد كان الفتى الجميل هو بؤرة المجال الأپوللوني. كل الأعين كانت مثبتة عليه. أكتافه العريضة، وجسده ذو الوسط الضيق، كان عملًا رائعًا للتوضيح المفصلي الأپوللوني، فكل حزمة عضلية واضحة الحدود والكنتور/ المحيط الشكلي. بل لقد كانت هناك حتى عضلة جديدة نحيلة، تلف أعلى الفخذين والأعضاء الجنسية. فقد رأت أثينا الكلاسيكية أن جسد الأنثى البدين غير جميل، لأنه لم يكن وسيلة واضحة للحركة والنشاط. الفتى الجميل هو أدونيس Adonis، العاشق الابن للأم الكبرى، نجده الآن منزوعًا من الطبيعة ومطهَّرًا من العنصر الأرضي السفلي. مثل أثينا، أعيد ميلاده عبر الذكور وارتدى درعًا أپوللونيًا من جسده القاسي الصلد.



الشكل 12. تمثال الشاب korous في نيويورك 600 ق. م

يبدأ الفن الإغريقي الرئيسي، في أواخر القرن السابع قبل الميلاد، بتمثال «الشاب» القديم، أو باليوناني كوروس kouros القديم. تمثال يزيد حجمه عن الحجم الطبيعي لرياضي منتصر (انظر: الشكل 12). إنه توكيد إنساني تذكاري أثري، متخيَّل في حالة ثبات أپوللوني. يقف مثل فرعون، قبضتا يديه مضمومتان، وأحد قدميه تتقدَّم الأخرى إلى الأمام. ولكن الفنانين الإغريق أرادوا لعملهم أن يتنفَّس ويتحرَّك. فالشيء الذي ظل في مصر ثابتًا، لا يتغيَّر عبر آلاف السنين، ها هو يقفز إلى الحياة خلال قرن واحد. العضلات متموِّجة منتفخة، والشعر الثقيل مثل الشعر المستعار في البلاط الملكي، مجعَّد ومخصَّل. كوروس أو الشاب المبتسم، هو أول نحت يقف بحرية كاملة في الفن. لقد تم الحفاظ على السيمترية المصرية الصارمة إلى أن جاء الفتى الكريتي Kritios Boy الكلاسيكي المبكِّر الذي ينظر إلى جهة، بينما يحوِّل ثقله على الساق المقابلة للجهة التي ينظر ناحيتها (انظر: الشكل 13). في ضربه الرقم القياسي للمصنوعات الإغريقية، يأتي الفتى الكريتي بوصفه الشاب الأخير the last kouros. إنه ليس نمطًا بل فتى حقيقي جاد، يتَّسم بوقار ملوكي. جسده الأملس حاد التقاطيع، يتمتع بحسية شهوانية بيضاء. فتمثال الشاب القديم كان دائمًا ذا أرداف جميلة، الأرداف الكبيرة أكثر انضغاطًا وتقديرًا من الوجه. ولكن أرداف الفتى الكريتي تلك، طرأت عليها تحسينات نسائية مثيرة للشبق، مثل الأثداء في الرسم الفينيسي Venetian painting. فوقفات جسمه الالتوائية، الكونترابوستو[1] contraposto تجعل أحد ردفيه ملتويًا، وترخي الآخر. والفنان يتخيلهما مثل تفاحة وكمثرى، زاهييْن متوهجيْن ومضموميْن مكتنزيْن.

على مدى ثلاثة قرون، كان الفن الإغريقي مليئًا بالفتيان الوسيمين، من الحجر والبرونز. لا نعرف اسم أيّ منهم. المصطلح التصنيفي القديم «أپوللو» كان له حكمة أكيدة، حيث كان الشاب المنفرد الداعم لذاته فكرة أپوللونية، تحريرًا للعين. وكانت حالة العري مسألة جدلية. فالشابة kore القديمة «البتول» كانت دائمًا مرتدية ملابس، ونفعية، تقدم بإحدى يديها طبقًا نذريًّا، أو متعلقًا بالوفاء بنذر. الشاب يقف ببطولية عاريًا في إظهار وتعرٍّ أپوللوني، ووضوح مرئي ساطع. وعلى خلاف النحت الفرعوني ثنائي الأبعاد، نجد تمثال الشاب يدعو المشاهد المتمشِّي إلى الإعجاب به في جولته الدائرية. فهو ليس ملكًا أو إلهًا، بل شاب بشري. الألوهية والنجومية يتم إسقاطهما على الفتى الجميل. إنه عيد الظهور في ثوبه العلماني، والشخصية في ثوبها الطقوسي. إن تماثيل الشباب بهذا المعنى، إنما هي تسجيل لأول عقيدة للهيراركية أو التراتبية الناشئة ذاتيًا، في مقابل الهيراراكية الأسرية.

---

(1) مصطلح إيطالي في الفن المرئي، يصف شخصية إنسانية أو تمثالًا واقفًا بكل ثقله على ساق واحدة، بحيث يكون كتفاه وذراعاه ملتويان عبر المحور من الأفخاذ والأرجل، وهو ما يعطي التمثال أو الشكل حيوية ودينامية، أو ظهور مريح مسترخٍ في المقابل. [المترجم].



الشكل 14. القديسون البيزنطيون 1138-1148.

لقد حملت تماثيل الشباب ثمرة غريبة. فمن وضوحها الجريء ووحدة التصميم؛ جاء معظم الفن النحتي الإغريقي، سواء نحت الذكر أو الأنثى، بحلول القرن الرابع الميلادي. الفن الهيليني ينتشر عبر منطقة البحر المتوسط بصفته فنًا هيلينيستيًا. ومن هنا نما الفن البيزنطي في العصور الوسطى في اليونان، وتركيا، وإيطاليا، بأيقوناته الفسيفسائية القاسية للمسيح والعذراء، والقديسين (انظر: الشكل 14). فالنهضة/ الرينيسانس الإيطالية تبدأ بالنمط البيزنطي. فهناك خط فني مباشر من تماثيل الشباب الإغريقية القديمة، إلى تماثيل القديسين الواقفين في نقوش المذابح الكنسية الإيطالية، وفي النوافذ الزجاجية الملطخة للكاتدرائيات القوطية. الرسم الصوري أو الأيقوني الهوميروسي، يدور دورة كاملة في الثيمة الإيطالية الشعبية، سان سابستيان St. Sabatian، شاب جميل شبه عارٍ، يثقب بسهام قضيبية (الشكل 15) هذه السهام هي نظرات العين الغربية العدوانية، سيقان رمح أبوللو القوامس الشمسية. لقد استطاع الشاب الإغريقي korous، وارثُ عينِ مصر الأبوللونية الباردة، أن يصنع انصهارًا غربيًا عظيمًا بين الجنس والقوة والشخصية.



الشكل 15. الفنان ساندرو بوتيتشيلي: تمثال القديس سابستيان

في اليونان كان الفتى الجميل دائمًا بلا لحية، متجمّدًا في الزمن. وفي عصر الرجولة أصبح هو نفسه عاشقًا للفتيان. ذلك الفتى الإغريقي، مثله مثل القديس المسيحي، كان شهيدًا، ضحية طغيان الطبيعة. لم يكن لجماله أن يدوم، ولذلك تم تصويره مكتملًا مثل الزهرة اليانعة، على يد النحت الأپوللوني. مئات من الأصص والأوعية والقطع المكسورة والرموز والشعارات، تهلّل للشاب «الجميل». مديح عام، غنج الذكور للذكور. وهنا يخبرنا «دوڤر» **Dover** بالمعايير الحاكمة لتصوير العضو الذكري، المقابل لعضونا: كان قضيب صغير رفيع، هو الموضة السائدة. أما القضيب الكبير، فكان فظًا وحيوانيًا. حتى هرقل **Hercules** ذو العضلات القوية المفتولة، كان يظهر بأعضاء جنسية لفتى صبي. لذلك، وعلى الرغم من أبويتها السياسية، أو ما كانت تحتويه من بطريركية سياسية، فإن أثينا المدينة لا يمكن اعتبارها- وفق الكلمة البشعة

الشنيعة- فالوقراطية[1] phallocracy نظام الحكم القضيبي. على العكس تمامًا، تقلص القضيب الإغريقي من علامة التعجب (!) إلى شرطة (-). فقد كان الفتى الجميل مرغوبًا فيه لا راغبًا. وقد احتل بعدًا يدل على ما قبل النشاط الجنسي، أو التكاثري presexual، أو الاستخدام الجنسي لأغراض إبداعية suprasexual، المِثال الجمالي الإغريقي. في اللقاء، قد يسعى الناضج المعجَب به، إلى اللذة أو الأورجازم، ولكنه يظل غير مثار.

الفتى الجميل كان مراهقًا، يحلِّق بين الماضي الأنثوي والمستقبل الذكري. ويزعم «فان دن بيرج» J. H. Van den Berg أن القرن الثامن عشر اخترع المراهقة[2]. وبالفعل، فقد عبرت الطفولة ذات يوم إلى مرحلة النضج، وتحمل مسؤوليات الكبار، بصورة أكثر مباشرة وأسرع مما يحدث الآن. في الكاثوليكية، على سبيل المثال، يكون سن السابعة بمثابة فجر الوعي الأخلاقي. وبعد المناولة الأولى للمرء، فإن المرء يكون مهيئًا لملاقاة الأمرَّين hell or high water. إن أزمات تفريخ الهوية كانت في حقيقة الأمر المخلوقات الرومانتيكية لروسُّو وجوته. ولكن «فان دن بيرج» Berg جانبَه الصواب، عندما جعل المراهقة ككل أمرًا مستحدثًا. فقد رأى الإغريق المراهقة وصاغوها تشكيليًا في الفن. فقد مجَّد اللواط الإغريقي الجاذبية الإيروتيكية للمراهقين الذكور، بطريقة من شأنها- لو حدثت اليوم- أن تجلب البوليس حتى باب البيت. إن الأطفال أكثر وعيًا وانحرافًا أيضًا مما يود الآباء أن يعتقدوا. وإني لأتفق مع «بروس بيندرسون» Bruce Benderson على أن الأطفال يمكنهم أن يختاروا، وبالفعل هم يفعلون ذلك. فالذكر المراهق، الذي يعلو مرحلة البلوغ بخطوة، حالم ومعزول، ومتذبذب بين الحركة والنشاط، وبين الذبول والفتور. إنه صبي- فتاة، حيث الذكورة برَّاقة ولكنها غائمة، كما لو كنا ننظر من خلال قطعة زجاج ضبابية قديمة. وهنا يحضرنا استشهاد «إغلينتون» J. Z. Eglinton بصور لـ «التفتح أو الإزهار» الشبابي اليافع في الشعر الإغريقي: «المراهق في

(1) الفالوقراطية: اشتقاقات جديدة تمامًا في اللغة الإنجليزية، قبل العربية. وقد وردت في كتابات نسوية عديدة، ولدى كاتبات محددات، مثل «نانسي هارتسوك» Nancy Hartsock في كتابها «المال، والجنس والسلطة» Money, Sex and Power. ويشبه المصطلح كما هو واضح مصطلحات الديمقراطية، والبيروقراطية، والتيموقراطية (حكم الثروة والمجد) وغيرها. وتتألف الفالوقراطية من كلمة phallo نسبة إلى قضيب Phallus، واللاحقة cracy- بمعنى «الحكم». ويعني الحكم القضيبي في إشارة مجازية لحكم البطريركية الذكورية، وسوف نستخدم المصطلح من الآن فصاعدًا بهذه الصيغة «الفالوقراطية» إذا ورد في النص ثانية. [المترجم].

(2) The Changing Nature of Man, trans. H. F Croes (New York, 1961), 71-72.

التفتح توليفة من الجمال الذكري والأنثوي»[1]. الشبان الأكبر سنًّا قليلًا، المتَّسمون بالقوة عند الإغريق، يزدادون جاذبية ولكنهم يحتفظون بفتنة نصف نسوية. وهو ما نراه في أپوللو المتصدِّر واجهة المعبد، قائد العجلة الحربية من دلفوي[2] the Delphic Charioteer، وفي أپوللو البرونزي في شاتسورث Shatsworth، والمحارب الإريتري على الفخار الليكثوزي- الأبيض lekythos، ذاك الجالس قبالة شاهد المقبرة. هؤلاء الشباب لديهم وجه إغريقي قديم متميز: جبين عالٍ، وأنف مستقيمة قوية، ووجنات أنثوية ممتلئة، وفم قاس مكتنز، وشفة عليا قصيرة. وجه إلفيس بريسلي Elvis Presley، واللورد بايرون Lord Byron، والفتى الأزرق التعبيري الأسلوبي Mannerist المصقول عند برونزينو Bronzino.

وقد رأى فرويد الخنوثة في المراهق الإغريقي: «فوسط الإغريق، حيث تواجد معظم الرجال الذكوريين وسط المتحوِّلين إلى الجنس الآخر inverts، يتَّضح أن الذكورة لم تكن هي صفة الفتى التي من شأنها أن تشعل الحب في الرجال، بل تشابهه مع المرأة، وصفاته النفسية النسائية أيضًا، مثل الخجل، والحشمة، والحاجة إلى التوجيه والمساعدة»[3]. فتيان معيَّنون، خصوصًا الشقر منهم، يبدو أنهم يحملون الجمال المراهق معهم إلى مرحلة النضج. هؤلاء يشكِّلون طبقة مستديمة من الذوق المثلِي الذي أسميه أنا بيلي باد[4] Billy Budd المبهج، النشط، الراشد القوي.

الفتى الجميل هو الملاك الإغريقي، زائر سماوي من المملكة الأپوللونية. نقاؤه يتكشَّف سهوًا في سياق النقد السلبي لأثينا القرن الخامس، وذلك عند «جوزيف كامبل» Joseph

---

(1) Greek Love (London, 1971), 147, 255.

يقول جون أدينجتون سيموندز John Addington Symonds: «في تفتح المراهقة، تتوالف عناصر الألق الأنثوي.. مع الفحولة لتنتج الكمال المطلوب للتفوق والامتياز الخاص بالشخصية الناضجة لأي من الجنسين».

A Problem of Greek Ethics (London, 1901), 68-69.

(2) تمثال من البرونز يعرف أيضًا بماسك اللجام rein holder، للاطلاع على الصور والخلفية الفنية والتاريخية، انظر:

https://en.wikipedia.org/wiki/Chariot_racing

[المترجم].

(3) Three Contribution to the Theory of Sex, trans. A. A. Brill (New York, 1962), 10.

(4) بيلي طفل يتيم تربى في الملجأ تميز بالبراءة، والتفتح والكاريزما الطبيعية، وكان طاقة السفينة يعشقه، وهذا في رواية Billy Budd للكاتب الأمريكي Herman Melville، والتي تركها ومات دون أن ينهيها عام 1891 ولم تنشر حتى عام 1924. [المترجم].

Campbell، الذي يقول: «كل شيء قرأناه عنها، كان ذا أجواء مراهقة رائعة، للسماوات البراقة التي لا زمن لها، تلك الأجواء التي لم تمسسها جدية الالتزام الجنسي الغيري heterosexual الفظّة؛ لمجرَّد الحياة. كما أن الفن أيضًا، يصبح في النهاية خصيًا للعاري الواقف المحبوب، ولكل ما يتمتَّع به من تألُّق وفتنة. مثل صوت صبي يغني». ويستشهد «كامبل» بمديح «هاينريش تسيمر» Heinrich Zimmer لـ «النكهة الجنسية الغيرية» والوعي اليوجي في النحت الهندوسي: «لقد انبثق الفن الإغريقي عن خبرة العين. أما الفن الهندوسي، فقد انبثق عن خبرات إباحة الدم»[1]. فـ «الخصي، أو الذي لا هو أنثى ولا ذكر neuter» عند كامبل هو فراغٌ، عدمٌ أخلاقيّ. ولكن خنوثة الفتى الجميل تخيلية ومبجَّلة. ولنأخذ المثال الخاص الذي طرحه كامبل نفسه «صوت الصبي المغنِّي». ففي تسجيل صوت الملائكة النارية أو السيرافيم[2] Seraphim في موسيقى الجنازة Requiem لجابرييل فاور Faure Gabriel التي يحل فيها كورس مدرسة كينجيز كوليدج King's College محل النساء المعتادات، نجد أن الأجزاء التي يكون فيها الصوت الصدَّاح أو المقام الأعلى في السلم الموسيقي treble يتولاها صبيان من سن الثامنة إلى الثالثة عشرة. ومراجعة آليك روبيرتسون Alec Robertson تسعى إلى إيجاد صفة لنغمة الوجدان أو الانفعال الذي لا نملك له لغة سوى اللغة الدينية: أصوات الصبية أو الفتيان الصغار، «تضفي على الجزء الذي يؤدونه إشعاعًا لا يُنسى، وصفاء يستحيل أداؤه على مغنيات السوبرانو، مهما كانت جودة مستواهم»؛ فغناء السوليست أو المنفرد soloist له «جمال أثيري لا يمكن للكلمات أن تصفه»[3]. إن فتى الكورال الإنجليزي أو الأسترالي الوردي، منضبط، ومتحفظ، وجميل جمالًا خلابًا. هو رمز للتنوير الروحاني والجنسي منصهرًا في الأسلوب الإغريقي ذي الطابع المثالي. والشيء نفسه نجده في الملائكة الصبية طويلي الشعر عند بوتيتشيللي. وفي وقتنا الحاضر، وخصوصًا في الولايات المتحدة، نجد أن عشق الصبي لا يمثل فضيحة وإجرامًا فحسب، بل يعد أيضًا بشكل

---

(1) Campbell The Masks of God: Occidental Methodology (New York, 1964), 228-29. Zimmer, The Art of Indian Asia (1955), 1:131.

(2) الأصحاح السادس من سفر أشعياء هو المكان الوحيد الذي يذكر السرافيم. فلكل من السرافيم ستة أجنحة. أثنان منها للطيران، إثنان لتغطية القدمين، وإثنان لإخفاء الوجه (أشعياء 2:6). ويطير السرافيم لمجلس عرش الله، لتسبيحه وليظهروا مجد وعظمة الله. وهذه المخلوقات عملت لتنقية وتطهير أشعياء وتجهيزة لرسالته التنبؤية. فمس واحد شفتا أشعياء بالجمر «انظر، ها إن هذه قد مست شفتيك فانتزع إثمك وتم التكفير عن خطيئتك» (أشعياء 7:6). ومثل الملائكة المقدسة الأخرى، فإن السرافيم تطيع الله إطاعة تامة. وكمثل الكروبيم، فإن تخصص السرافيم هو عبادة الله. [المترجم].

(3) The Gramophone, March, 1968, 495.

أو بآخر ذوقًا رديئًا. ونحن نرى في الأخبار المسائية، مدرسين، أو قساوسة، أو قادة كشافة، مقبوضًا عليهم ومساقين إلى سيارات الشرطة مكبَّلين في أصفاد. والأطباء المعالجون يصفون هؤلاء بأنهم يعانون سوء توافقmaladjusted وبأنهم غير ناضجين انفعاليًا. ولكن الجمال له قوانينه الخاصة، تلك التي لا تتسق مع الأخلاقية المسيحية. وأنا كامرأة أشعر بحرية الاعتراض والاحتجاج على ما يتعرَّض له أولئك الرجال، ممن يتم التشهير بهم في وقتنا الحاضر، بسبب شيء كان معقولًا ومدعاة للفخر في اليونان إبَّان قمَّة الحضارة.

إن الفتى الإغريقي الجميل كان وثنًا معبودًا حيًا للعين الغربية. وكقناع جنسي، فإن تماثيل الشاب تمثِّل تلك العلاقة المتوترة بين العين والشيء المرئي، تلك التي رأيتها عند نفرتيتي، وكانت غائبة عند ڤينوس ولندورف، بضخامتها الأنثوية المتساهلة، المتسامحة، الإسفنجية. ويقابل «تسيمر» Zimmer على نحو دقيق «إباحة الدم» الهندوسية غيرية الجنس heterosexual بجماليات العين الإغريقية. فالفتى الجميل هو توبيخ للطبيعة الأم، وهروب من متاهة رحم الجسد وأحشائه القاتمة المظلمة. حيث المرأة هي الأبخرة الديونيسوسية السامة المُعدية، المتصاعدة من الأرض؛ عالم السوائل، المستنقع الأرضي للتوالد. فقد كانت مدينة أثينا، كما يقول «كامبل»: «نقية لم تمسسها الجدية الفظة لالتزام الغيرية الجنسية المتمثِّل في المحافظة على الحياة». نعم، الحياة المجرَّدة هي في الحقيقة ما رفضه النموذج الأپوللوني المثالي. إنها الميزة الإنسانية الإلهية في جعل الأفكار أعظم من الطبيعة. ولقد ولدنا بإهانات الجسد، بحركاته الداخلية التي لا تكل عن دفعنا لحظة بلحظة نحو الموت. فالأپوللونية الإغريقية التي تجمِّد الصورة البشرية في الأعضاء الخارجية الذكرية المطلقة، هي انتصار للعقل على المادة. فأپوللو، قاتل البيثون أو الأفعوان الهائل، في دلفي، سُرَّة العالم، يوقف فيضان الزمن. فالأفعوان الملتف الذي نحمله في أحشائنا هو الحركة الموجية الداخلية للسيولة الأنثوية. وكل فتًى جميلٍ هو إيكاروس Icarus باحث عن الشمس الأپوللونية. فهو يهرب من المتاهة لمجرد السقوطَ في بحر ذوبان الطبيعة.

وقد ظلَّت عقائد الجمال مثلية homosexual على طول الخط، منذ القدم وحتى اليوم، في صالونات الشعر وبيوت تصميم الأزياء. فالتجميل الاحترافي للنساء على يد رجال مثليين، يعد عملية منظمة لإعادة صياغة مفاهيم الحقائق الوحشية الخاصة بالطبيعة الأنثوية. فكما كان الحال في نهاية القرن التاسع عشر، كان الجمال مذكَّرًا دائمًا، لم يكن مطلقًا مؤنَّثًا. لا توجد سحاقية موازية لعبادة المراهق الإغريقية. فربما تكون صافو Sappho العظيمة قد وقعت في حب الفتيات، ولكن كل الأدلة تشير إلى أنها طوت عواطفها في داخلها، ولم تبرزها للخارج.

وكانت أكثر أحداثها الشعرية شهرة، اختراعها المسافة العدائية بين الأقنعة الجنسية التي سيكون لها تاريخ طويل جدًا في شعر الحب الغربي. فهي بتحديقها عبر غرفتها في عشيقها جالسًا مع رجل، إنما تعاني زلزلة جسدية من الغيرة والإهانة، والتخلّي قليل الحيلة. وهذا الفصل ليس هو المسافة الجمالية لمدينة أثينا الأپوللونية، بل صحراء من الحرمان الوجداني. إنها «فجوة يمكن سدها»، كما تعِد أفروديت صافو ممازحةً، في قصيدة أخرى. تلذذ شبِق فجوري للعين مفقود جهارًا عيانًا في الإيروتيكية الأنثوية. المثالية الخيالية الحالمة، هي صورة فن ذكَري، مَحبَّة الجمال السحاقية ليست موجودة. ولكن لو كانت ثمَّة واحدة، فإنها بالتأكيد قد تعلَّمت من العقل الذكري المنحرف. فملاحقة الجمال وتتبعه، والتي تقوم على كثافة العين هي تصحيح أپوللوني للحياة في أجسادنا التي حملتها الأم.

الفتى الجميل، المعلَّق في الزمن، هو حالة جسدية بلا حياة. لا يأكل ولا يشرب ولا يتناسل. ديونيسوس منهمك ومستغرق في الزمن الإيقاع، الموسيقى، الرقص، السكْر، الشرَه، العربدة. الفتى الجميل كملاك يطفو على ثوَران الطبيعة. الملائكة، في اليهودية أيضًا، تتصدى للأنثوية الأرضية. وهذا هو السبب في كون الملائكة، على الرغم من أنها لا جنس لها، دائمًا ما تكون ذكرًا مفعمًا بالشباب. والديانة الشرقية ليس فيها ملائكة ذات نقاء غير جسماني، وذلك لسببين. أولًا: أن «الرسول» angelos، أو الوسيط بين السماء والإنسان لا ضرورة له، حيث العالمان متعايشان مع بضعهما بعضًا فعليًا. ثانيًا: الانسجام والتكافؤ الرمزي بين الأنوثة الشرقية والذكورة. على الرغم من أن هذا التكافؤ لم يحسن مكانة المرأة الاجتماعية الحقيقية مطلقًا.

إن الفتى الجميل ذو الوجنات الوردية هو الربيع الوجداني، الربيع فحسب. هو بيان جزئي حول الواقع. وهو حصري، منتج من منتجات الذوق الأرستقراطي. وهو يفر من سيولة المادة الشديدة الفائقة، حيث يبتلع رحم الطبيعة الأنثى مخلوقات ويتقيؤها. ديونيسوس، كما ذكرنا، هو «التعدُّد» (الوفرة)؛ المحيط الشامل والمتغيِّر دائمًا. شمولية وكلية الحياة صيفًا وشتاءً، إزهار وتدمير. الأم الكبرى هي الفصلان كلاهما، بنصفيها الخيِّر والشرير. فإذا كان الفتى الجميل هو الورديَّ والأبيضَ، فالأم الكبرى الأحمر والأرجواني لمعدتها الشفاهية labial maw. فالفتى الجميل يمثل سعيًا يائسًا لفصل الخيال والتخيل عن الموت والتحلُّل. إنه صورة منشقَّة عن صنع الصورة، الطبيعة المتطبِّعة natura naturata تحلم بنفسها متحرِّرة من الطبيعة الطابعة[1] natura naturans. فهو، أي الفتى الجميل، مثل عيد ظهور، خلقته العين، يربط الكثير في رؤية عابرة للواحد، مثل الفن نفسه.

---

(1) يقال إن أنتيونس قد غرق في النيل، ومن غير المؤكد إذا كان موته كان نتيجة حادثة أم قتل أم انتحار طوعي كتضحية دينية. [المترجم].



الشكل 16. الفتى بينيفينتو. نسخة رومانية من العصر الأوغسطيني، القرن الأول الميلادي، من عمل إغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد. عثر عليه في الآثار الهرقلية Herculaneum Remnants مفصّل من خصلتين من الزيتون البري، إكليل المنتصر في الأوليمب. اقتناه الكونت تيسكيفيتش Count Tyskiewicz في ستينيات القرن التاسع عشر، من أحد تجار نابولي، كان قد جلبه إلى بينيفينتو المجاورة.

إلى جانب الفتى الكريتي Kritios Boy، هناك أمثلة بارعة لهذا القناع، تتمثّل في الفتى بينفينتو Benevento Boy البرونزي، في متحف اللوفر (انظر: الشكل 16). وفي منحوتة أنتينوس Antinous التي أمر بها الإمبراطور هادريان Hadrian (الشكل 17)، وتمثال ديفيد David للفنان دوناتيللو Donatello، وفي شخصية تادسيو Tadzio عند توماس مان Thomas Mann في كتابه الموت في البندقية Death in Venice. هذا البعد الأپوللوني الذي يمثل نمطًا للسكوت، إيقاعًا قامعًا للعين الشاخصة. إن الفتى الجميل من الناحية الجنسية مكتمل يتمتع باكتفاء ذاتي، إنه حبيس السكوت، خلف جدار من الازدراء الأرستقراطي. فحالمية المراهق في نحوت أنتينوس، ليست داخلية أو منطوية على الداخل على ما يبدو، بل هي فعليًا هاجس سوداوي melancholy للموت. لقد غرق أنتينوس Antinous مثل غرق إيكاروس Icarus.[1] الفتى الجميل يحلم، ولكنه لا يملك التفكير ولا الشعور. عيناه مثبّتتان على اللاشيء. وجهه بيضاوي شاحب، لا يلوي على شيء. إن شخصًا حقيقيًا من لحم ودم، لا يمكنه أن يبقى طويلًا على هذه الحال، دونما يحدث له انحطاط وتحلُّل، وأن يتحوَّل إلى

(1) يقال أن أنتيونس قد غرق في النيل، ومن غير المؤكد إذا كان موته كان نتيجة حادثة أم قتل أم انتحار طوعي كتضحية دينية. [المترجم].

مومياء. يبدو الفتى الجميل وحشيًا في لامبالاته، وتعاليه، وصفاء احتوائه لذاته. ونحن نادرًا ما نرى هذه الأشياء في فتاة، ولكن عندما يحدث ونراها، كما هو الحال في الصور الفوتوغرافية للبورتريه العظيم لفيرجينيا وولف الشابة، فإننا نشعر بالتخشب catatonia والشرود. إن الجمال النرجسي في شخص ما بعدُ مراهق (مثل «مارني» Marnie عند هيتشكوك)، قد يعني الحقد والبغضاء والقسوة، وانعدام أخلاق سيكوباتي. فثمّة خطورة ينطوي عليها الجمال.



الشكل 17. أنتينوس نحت روماني هادرياني Hadrianic على النمط الإغريقي، القرن الثاني الميلادي، المتحف الوطني، نابولي.

إن الفتى الجميل يتمتع بشعر منساب نرديني منسوج بغزارة، رفاهيته الوحيدة في طهره وعفته. وقد كان لف الشعر الطويل لدى الذكر حول الرأس أحيانًا، موضة أرستقراطية في أثينا. وشعر أنتينوس الكثيف ملفوف في طبقات مجعَّدة، كما هي حال الأمراء الحريريين عند «فان دايك» Van Dyck أو نجوم الروك في سبعينات القرن العشرين. والشعر عندما يترك منسابًا وكأنه مهملًا، وفيما يتمتع به من حالة إغواء فني، إنما يوقع الرائي في شرك العين. إنه يشبه الهالة حول الرأس، هالة أسبق على هالة المسيحية، تومض وتتلألأ بومضات نجومية مشعّة. الفتى الجميل المتألِّق بالكاريزما، هو مادة متحوِّلة، يخترقها الضوء الأبولوني. المادية الإغريقية الخيالية الحالمة، تحوِّل لحمنا البدين إلى كريتسال صلد. الفتى الجميل من دون قوة دافعة أو صنيعة؛ حيث إنه ليس بطلًا. وهو، بسبب انفصاله الوجداني، ليس بطلةً. إنه يحتل مساحة أو فضاء مثاليًا بين الذكر والأنثى يؤثِّر ويتأثَّر. فهو شأنه شأن آلهة الأوليمب، يمثل العمل الفني object d'art الذي يمارس تأثيرًا دون أن يفعل أو يُفعل به. الفتى الجميل هو نتاج الفرصة أو القدر، تسلية ملقاة من الكون. وهو، كما أشرت، قديس علماني. الضوء يجعل الفتية الجميلين متوهجين متَّقدين. الألوهية تنقضُّ من السماء لتخلع عليهم الشرف والجلال، مثل العُقاب يهبط

على غانيمادس Ganymede، الذي اختُطف إلى الأوليمب، خلافًا لمصير زمرة العاشقات من أمثال ليدا Leda اللاتي يهجرهن زيوس، من وقت لآخر، باعتبارهن الأم التناسلية.

في محاورة فايدروس[1] Phaedrus، يعلن أفلاطون طقوسية العين المرتبطة بالمثلية الجنسية الإغريقية. يقول سقراط إن الرجل الذي يقع نظره على «وجه ذي سمة إلهية، أو جسم»، نسخة من «جمال حقيقي»، تغلبه اختلاجة جزع وفزع، «حمَّى شديدة وتعرق»: فإذا به يشاهده، ويجلّه كما لو كان إلهًا؛ وإذا لم يكن يخشى أن يعدّه الناس مجنونًا جنونًا مطبقًا، فإنه سيقدم قربانًا لهذا المعشوق كما لو أنه صورة مقدسة للألوهية»[2]. فالجمال هو الخطوة الأولى على مرتقى يؤدي بنا إلى الله. وبكتابته في القرن الرابع قبل الميلاد حول ذكريات القرن الخامس ق.م، يصبح أفلاطون فعليًا ما بعد كلاسيكي postclassical. إنه يشك ويرتاب في الفن، الفن الذي يقصيه من جمهوريته المثالية. ويقطع بفشل المادية الحالمة. ولكننا في المحاورات، سنظل نرى تذبذب المسافة الجمالية بين الأقنعة الإغريقية. لقد أصيب أفلاطون بحمى صافو Sappho، ولكن هذه الحمى بردّتها العين الغربية المهيمنة والمهيمَن عليها. وفي بلاد الإغريق، كان الجمال مقدسًا، والقبح والمسخ أو التشوه مكروهًا. عندما يضرب عوليس أو أوديسوس Odysseus ثيريستس Thersites الأعرج الأحدب، المنحدر من العامة، نجد أبطال هوميروس يضحكون. وقد كانت رعاية المسيح للبرصان شيئًا لا يمكن التفكير فيه وفق المعاني الإغريقية. ففي عقيدة الجمال الإغريقية، كان هناك إعلاء صوفي وخضوع تراتبي، ولكن من دون التزام أخلاقي يرافقه.

ونحن نجد مبدأ الهيمنة الإغريقي بواسطة الشخص الجميل كعمل فني، مبدأ واضحًا للعيان في الثقافة الغربية، في لحظات تاريخية مشحونة. وإنني لأرى مبدأ الهيمنة هذا عند الثنائي «دانتي» Dante و«بيتريس» Beatrice وكذلك عند الثنائي «بترارك» Petrarch و«لورا» Laura[3]. فلا بد من أن تكون ثمّة مسافة، مكانية أو زمنية. حيث تنتقي العين

---

(1) كتب أفلاطون هذه المحاورة عام 370 ق.م تقريبًا وهي تدور بينه وبين سقراط وفايدروس الذي كان أيضًا محاورًا في عديد من محاورات أفلاطون، وقد كتب هذه المحاورة في الوقت نفسه تقريبًا الذي وضع فيه الجمهورية والمأدبة. [المترجم].

(2) Phaedrus, trans. W. C. Helmbold and W. G. Rabinowitz (New York, 1956), 34.

(3) بيتريس امرأة من فلورنسا. كانت الملهمة الأولى لدانتي، وهي تظهر أيضًا في الكوميديا الإلهية كدليل. أما لورا عند بيترارك الشاعر النهضوي الإيطالي العظيم الذي سُمي «أبو الإنسانية»، فربما تكون لورا دي نوفي Laura de Noves زوجة الكونت هوجو دي ساد Hugues de Sad(سلف الماركيز دي ساد). [المترجم].

شخصية نرجسية كموضوع يلهب المشاعر، ثم تصيغ وتشكل العلاقة بها في الفن. فالفنان يضفي على المعشوق صفة جنسية هيراركية، فيجعل من نفسه المتلقِّي (أو بمعنى أكثر أنثوية الوعاء receptacle) لسر الحياة mana الذي يفيض به المعشوق. وهنا فنحن نكون أمام بنية سادومازوخية. فالأقنعة الجنسية الغربية، أقنعة عدوانية يصحبها توتر دراماتيكي. وجريًا على مذهب التصوير الطبيعي الصادق naturalistically، نجد أن توسع «بيتريس» Beatrice إلى جسد عملاقي سماوي؛ إنما هو أمر متفخم مهيب، بل وسخيف أيضًا، ولكن بيتريس تحرز تفوقًا خاصًا بها في المخيلة الغربية التي تضفي الطابع التراتبي الجنسي على الشِّعر. وتبدو المسافة الجمالية بين الأقنعة الجنسية الغربية، مثل فراغ بين قطبين، تمحو بصاعقة برقية شحنة التوتر الكهربي بينها. فالحجم الصغير هو المعروف عادة عند «بيتريس» Beatrice و«لورا» Laura الواقعيتيْن. ولكنني أعتقد أنهما تحاكيان الفتى الجميل في التقاليد المثلية: فقد كانتا حالمتيْن، وبعيدتيْن، وزاهدتيْن، وتائهتيْن في عالم الكمال الذاتي الخنثوي.

على أية حال كانت «بيتريس» في سن الثامنة تقريبًا، عندما وقع دانتي في حبها وهي في ثوبها القرمزي. أما مناعة وحصانة لورا، فقد كانت هي الإلهام لاستعارة «النار والثلج»، في سوناتات[1] بترارك التي ثوَّرت الشعر الأوربي. و«النار والثلج» كيمياء أوربية قديمة. إنهما الصقيع والحمَّى معًا، في خبرة الحب البشعة عند صافو Sappho وأفلاطون. فمن التضارب بين الجسد والعقل المسبب للالتياع والعذاب، جاء إسهام صافو في الشعر، كما أن «كاتولوس» Catullus حاكاه، وانتقل إلينا أيضًا عبر الأغاني الشعبية والفلكلورية. فالحب الغربي، كما يبينه «دينيس دي روجمون» Denis de Rougemont، تعيسًا، ويغلب عليه الموت. فالحب المحبِط للذات عند دانتي وبترارك ليس عصابيًا، بل طقوسي ويلعب دورًا في تشكيل المفاهيم. فمن التحكم البارد في أقنعتنا الجنسية الصلدة، يصنع الغرب الفن والفكر.

إن هيمنة الشخصية الجميلة، تعد مسألة محورية بالنسبة للرومانسية بوجه عام، وبصفة خاصة الرومانسية في خطها الكولريدجي[2] Coleridgean المظلم، المار عبر «پو» Poe، و«بودلير» وصولًا إلى «أوسكار وايلد» Wilde. وقد اخترع دانتي جابرييل روزيتي Dante Gabriel Rossetti الذي كان ينتمي إلى مجموعة ما قبل رفاييلو Pre-Raphaelite، وذلك بمحاكاته لسميِّه[3]، من خلال بيتريس الخاصة به، وهي هنا «إليزابيث سيدال» Elizabeth

---

(1) sonnet قصيدة من 24 بيتًا.

(2) نسبة إلى الشاعر الإنجليزي صامويل تيلور كوليردج Samuel Taylor Coleridge. [المترجم].

(3) أي دانتي أليجري Dante Alighieri الشاعر الإيطالي العظيم (1265- 1321) صاحب الكوميديا الإلهية، =

Siddal التي تظهر ظهورًا ملحًا وسواسيًّا استحواذيًا في جميع أعماله. ومثلها مثل بيتريس ولورا، كانت سيدال نسخة مؤنَّثة من الفتى الجميل، أوحت بها سرعة تحوُّل ملامح وجهها إلى وجه شاب جميل، في رسوم إدوارد برن جونز Edward Burne-Jones تلميذ روزيتي. ومسافة نرجسية الفتى الجميل، والانطواء على الذات، والانشغال بالتمنيات وأحلام اليقظة autism تتحوَّل، في حالتها الكامنة، إلى السير خلال النوم كما في شخصية موسيه Muse المتأمِّل عند روزيتي. فشخصيات أنتينوس Antinous، ولورا Laura، وإليزابيث سيدال Siddal عبرت إلى الفن بيسر؛ لأنها في تجسُّدها البارد المنبوذ، امتلكت هذه الشخصيات فعليًّا التغريب المطلق للعمل الفني object d'art. وفي وضع كهذا، يكون تجاوز والتعالي للهوية الجنسية هو المفتاح.

أبو الأفكار الأخرق، جون هينكلي John Hinckley المتيَّم بالممثلة «جودي فوستر» Jodie Foster ذات الطلة الصبيانية، يعد نسخةً من خضوع دانتي لبيتريس البعيدة. لقد كان حب دانتي محض مستحيل، ولكنه صنع منه شعرًا. وما من شك في أن المنتمين إلى مدرسة التمسُّك بالتفسيرات الحرفية، من غير الموهوبين، يخفقون في التعرُّف على العدوانية المتأصِّلة بالفعل في العين الغربية، إنهم يلتقطون بندقية بدلًا من قلم. فالغموض الجنسي لقناع جودي فوستر على الشاشة، إنما يدعم وجهة نظري حول بيتريس Beatrice. كما أن غياب الإلزام الأخلاقي في هذا الامتثال الجنسي، يفسر لاأخلاقية المدرسة الجمالية aestheticism. لقد ظن «أوسكار وايلد» Oscar Wilde أن للشخص الجميل الحق المطلق في ارتكاب أي فعل. لقد حل الجمال محل الأخلاقية، كنظام إلهي سماوي. وكما قال «كوكتو» Cocteau، سيرًا على نهج «وايلد»:» إن ميزات الجمال لا تُعد ولا تُحصى».

والفتى الجميل، الهدف لجميع الأعين، ينظر إلى أسفل، أو بعيدًا، أو يثبِّت عينه على بؤرة ناعمة؛ لأنه لا يميز واقع الأشخاص الآخرين أو الأشياء الأخرى. فأفلاطون في محاورته المأدبة Symposium إنما يعلِّق بأثر رجعي على الضرر السياسي الذي ألمّ بأثينا بفعل افتتانها بالجمال، حين يجعل ألسيبياديزAlcibiades الفاتن يقتحم مخمورًا، المأدبة منهيًا ما كان دائرًا من جدل فكري. فقد كان مقدرًا على ألسيبياديز التالف الفاتن، أن يخون مدينته، وينتهي به الحال منفيًّا يلحقه العار. فعندما يرحل الفتى الجميل عن عالم التأمُّل إلى عالم

= أما دانتي روزيتي المصور والرسام والشاعر فقد ولد عام 1828 وتوفي عام 1882، وكان أحد مؤسسي جماعة ماقبل الروفائليين، التي سيرد ذكر لتطبيقاتها في الفن والأدب لاحقًا عبر فصول هذا الكتاب. [المترجم].

الفعل، تكون النتيجة هي الفوضى والجريمة. وآلسيبياديز عند «وايلد»، المتمثِّل في دوريان جراي Dorian Gray، يصنع علمًا للفساد a science of corruption. فبرفضه قبول الموت المبكر الذي حفظ جمال أدونيس، وأنتينوس، يندمج «دوريان» مع عمل فني حميم، هو بورتريهه الشخصي، مُسقطًا عليه حالة التغير والتبدل الإنساني. ودوريان الراشد يتسم بالصفاء والقسوة؛ إنه نموذج الفتى الجميل مدمِّرًا؟ وفي عمله موت في البندقية Death in Venice، الذي يمثِّل «تابعية توماس مان» لـ «وايلد»، نجد أن الفتى الجميل لا يكون حتى مضطرًا إلى أن يعمل لكي يدمر. فحسبه ضوؤه الأپوللوني الخاطف للأبصار الذي يمثل إشعاعًا يفكِّك العالم الأخلاقي.

الفتى الجميل هو النموذج التمثيلي representational لأثينا الكلاسيكية الرفيعة. إنه تشيؤ أپوللوني نقي، «عمل» object جنسي عام. فمحيط شكله الجلي، وصلابته الواضحة يضربان بجذورهما في عمارة مصر الأثرية، وفي العقيدة السماوية البراقة عند هوميروس. إن الفتى الجميل، الأپوللوني، يضفي أبعاد الدراما على الرعب الذي تلقيه الصورة المفكَّكة لمدينة أثينا كما وردت عند النحات فيدياس Pheidian Athens، وذلك بما تتمتع به من رؤية عاطفية للشخصية الإنسانية صاحبة النور الشمسي. لقد كانت وحدة الصورة ووحدة الشخصية هي المعيار الأثيني الذي انتقده يوريبيديس هاجيًا في ما نقله من تقطيع وتمزيق أرضي سفلي، يمثل رمز والتشظي والتعددية.

وقد كان للفتى الجميل المخنَّث راع مخنَّث أيضًا، هي أفروديت المثلية أو المخنَّثة Uranian Aphrodite[1] التي ولدِت ذكرًا. وأفلاطون يطابق بينها وبين الحب المثلي.

(1) Uranian Aphrodite مصطلح ظهر في القرن التاسع عشر. يشير إلى الشخص المنتمي إلى الجنس الثالث، ويعني في الأصل شخصًا لديه نفس مؤنثة في بدن مذكر، ويكون منجذبًا إلى الرجال. وفيما بعد امتدت لتشمل النساء المثليات من ذوات النوع الاجتماعي المتغاير gender variant أي اللائي لا يتسقن أو لا ينسجمن مع المعايير الجندرية الخاصة بجنسهن. كما أن مصطلح Uranian يشير إلى أنماط جنسية أخرى. والاعتقاد السائد في علم الاجتماع أن هذا المصطلح قد دخل اللغة الإنجليزية منبثقًا عن الكلمة الألمانية Urning، التي نشرت للمرة الأولى عن طريق النشاط كارل هاينريش أولريش Karl Heinrich Ulrich في عام 1864 و1865 في سلسلة من خمسة كتيبات جمعت تحت عنوان: Forschungen über das Räthsel der mannmännlichen Liebe (لغز الحب الرجولي للرجل). وقد طور أولريش هذا المصطلح قبل الاستخدام الأول العام لمصطلح المثلية الجنسية homosexual الذي ظهر تحديدًا عام 1869 في منشور باسم مستعار مجهول، هو كارل مارسا جيربيني Kertbeny Karl–Maria. وسرعان ما تم تبني المصطلح «Uranian» من قبل المدافعين عن تحرير المثليين في العصر الفيكتوري، من متحدثي الإنجليزية، مثل «إدوارد كاربنتر» Edward Carpenter و«جون أيدنجتون سيموندس» Addington Symonds John اللذين استخدماه =

وفيما نجد تمثال الشاب القديم Archaic kourous ظاهرًا بطابعه الذكوري الصلد القاسي، فإننا في الوقت نفسه نجد أن الفتى الجميل في بواكير العصر الكلاسيكي الرفيع، يجسد الانسجام الدقيق الكامل بين صفات الأنوثة والذكورة. ثم ومع ميل العصر الهيلليني نحو النساء، والذي تنبأ به يوريبيديس، نجد الفتى الجميل ينزلق نحو الصفات الأنثوية، كعَرَض من أعراض الانحطاط decadence.

ويسجل النحات «براكسيتيليز»[(1)] Praxiteles هذا التحوُّل في عمله هرمس الراشد Hermes (350 ق.م)، والذي ينحرف بالتألق النحتي الكلاسيكي الخاص بوضع الشخص الواقف مرتكزًا على إحدى رجليه مرسلًا الأخرى contrapposto. إذ يميل هرمس، في هذا العمل على نحو أخرق، بجذعه بعيدًا عن رجله الشاردة، بدلًا من الميل نحوها، مقوِّسًا أعلى فخذيه في تفاخر شاذ. فذراعه التي تحمل ديونيسوس الطفل، ترتكز بثقل على جذعة، أو بقية فرعه المقطوع. وهنا يحدثنا «فارنل» Farnell عن ذلك «الإعياء» الوارد في أعمال النحات براكسيتيليز، قائلًا: «حتى الآلهة يصيبهم الإرهاق»[(2)]. ويرى «كينيث كلارك» Kenneth Clark في الفن الإغريقي الكلاسيكي الرفيع «توازنًا جسديًّا مكتملًا، «بين القوة والبهاء»[(3)]؛ ذلك البهاء الذي يزيح القوة في النموذج الهيلينستي للفتى الجميل. حيث يرى «رايز كاربنتر» Rhys Carpenter تمثال أفروديت الكيندية Knidian Aphrodite لبراكسيتيليز بوصفه نسخة تتسم بانحلال جنسي من تمثال حامل الرمح، أو دوريفورس Doryphoros للنحات بوليكليتوس[(4)] Polycleitus؛ في القرن الخامس ذلك التمثال الذي يتسم بالاستقامة حسب

= ليصفا حبًا رفاقيًا من شأنه تحقيق ديمقراطية حقيقية، ويوحد «طبقات المجتمع المغتربة عن بعضها بعضًا» ويكسر الحواجز الطبقية والجندرية. وقد اكتسب المصطلح تداولًا وسط جماعة من دارسي الكلاسيكيات وجرب في الشعر الخاص بشبق حب الأطفال أو المراهقين pederastic poetry وذلك من سبعينيات القرن التاسع عشر وحتى ثلاثينيات القرن العشرين. وكتابات هذه الجماعة تعرف الآن بعبارة الشعر المثلي Uranian Poetry. كما أن فنون «هنري سكوت توك» Henry Scott Tuke و«فيلهلم فون جلودين» Wilhelm von Gloeden أحيانا ما يشار إليها بأنها مثلية؛ بمعنى Uranian. [المترجم].

(1) أول نحات معروف في القرن الرابع ق.م، ينحت الصورة النسائية العارية بالحجم الطبيعي. [المترجم].

(2) Cults 4:351-52.

(3) The Nude, 74.

(4) **بُولِيكلَيْتُوس** نحات يوناني من «مدرسة أرغوس»، عاش في القرنين الخامس والرابع ق.م. تتسم أعماله بالتوازن والدقة المتناهية، وأعظم أعماله هي: ديادومينوس (حامل «الديادم»، وهو نوع من التيجان) ووديسكوفوروس (حامل القرص) ودوريفوروس (حامل الرمح) الذي يعرف أيضًا باسم «المقياس» لأنه يمثل التشكيل الصحيح لجسم الرجل المثالي. من أعماله المهمة أيضا تمثال «هيرا» العملاق الذي =

الأصول المرعية، حيث نطالع نوعًا من «نزع الحيوية عن الرياضي الذكر المنتصر، وفق قاعدة أو أصول أنثوية مكافئة»(1).

ويقول «هاوسر» Hauser عن تمثال هرمس لبراكسيتيليز، وتمثال الأبوكسيومينوس Apoxyomenos (الذي ينظف جسمه)، للنحات ليزيبوس Lysippus:» إنهما يعطيان الانطباع بأنهما راقصان أكثر من كونهما رياضيَيْن»(2). هذا، وتعيب «جين هاريسون» Jane Harrison على عمل هرمس للنحات براكسيتيليز على أساس أنه «يسطو على وظيفة الأم»، على منوال الكوروتروفوس kourotrophos (حاضن الصبي):» فالرجل المؤدِّي لعمل المرأة يتمتع بكل العبث والتفاهة المتأصِّلة في الرجل المتنكر في ملابس امرأة، وببعض نشوزه القبيح»(3). إن «هاريسون» مرة أخرى تقر بالازدواجية الجنسية، ولكنها تراها مثيرة للاشمئزاز. فيما يوضح «كلارك» Calrk أن ظهور وضع الكونترابوستو (الواقف مرتكزًا على رجل واحدة ومرسلًا الأخرى) بجميع أشكاله في الفن العالمي، يبين التأثير الإغريقي. حتى في الهند التي انتقل إليها عن طريق الإسكندر. إن نموذج الكونترابوستو، هو في الأصل موتيفة ذكرًا، دخلت مجال تصوير الأيقونات الأنثوي؛ لتصبح «رمزًا زاهيًا للرغبة»(4). وما يبدو مغفلًا في هذا السياق هو كون وضع الكونترابوستو وضعًا شبقيًا أو إيروتيكيًا منذ البداية. وهو ما يتضح في الاستعراضية المبجلة للشاب الكلاسيكي المبكر. كما أن الراشدين في العهد الهيلينستي، كانت لهم «ميْلةً» بالخصر أكثر تطرفًا، ومفعمةً باستجداء جنسي. إنها «وقفة الشارع» للداعرة والمتسكعة، قديمة كانت أو معاصرة. فوضع الذكر المائل على رجل مرسلًا الأخرى، ويده على خصره، كما هو الحال في تمثال ديفيد عند دوناتيلو Donatello، لهو وضع مثير ومتخنث.

إن وجوه ديونيسوس، أو بورتريهاته، تصوِّر التأنيث الشبقي الجنسي للأقنعة الذكرية في

= صنعه من العاج والذهب، وكان بُولِيكلَيْتُوس معاصرا لفيدياس، واعتبرا الاثنان مساويان لبعضهما أحيانًا، فعمل «هيرا» على سبيل المثال كان مساويا في الجمال لعمل «زيوس» لفيدياس. كما أن ابنه بوليكليتوس الأصغر كان نحاتا أيضا، وله منحوتات رياضية، لكنه اكتسب شهرة أكبر كمهندس حيث صمم مسرح إبيداورروس الكبير. للاطلاع على صور التماثيل والخلفية التاريخية، انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Polykleitos. [المترجم].

(1) Greek Sculpture (Chicago, 1960), 174.

(2) The Social History of Art 1: 92.

(3) Themis, 495.

(4) The Nude

الفن الإغريقي. فهيئة ديونيسوس المخنَّث في العصر القديم، تمزج رجلًا ناضجًا ملتحيًا بامرأة ناضجة جنسيًا. ونراه في القرن الخامس يفقد لحيته، ويصبح من المستحيل تمييزه عن أپوللو الراشد، الموجود على واجهة المعبد في البارثينون. أما ديونيسوس العصر الهيلينيستي؛ فهو فتًى جميل مثير للشبق والشهوة. أما رأسه في القرن الثالث في مدينة «ثاسوس» Thasos فيمكن الظن خطًا أنها رأس امرأة، أو ملكة سينمائية، بالنظر إلى شعره الكثيف المُسدل على كتفيه، وشفتيه المكتنزتين المنفرجتين. وقد كان الفقهاء الدارسون مستنفرين ضد هذه الأعمال الجميلة، بما تنطوي عليه من شبق مثلي homosexual واضح. حتى «ماري ديكلورت» Marie Declourt، في دراستها المتميزة، المخنَّث Hermaphrodite، تهاجم «تأنيث» ديونيسوس في العصر الهيلينستي الذي كان من وجهة نظرها بمثابة تدليس وممالأة، نزولًا على الرغبة الإغريقية المثلية[1]. أما النموذج الهيلينستي من ديونيسوس وأپوللو، فقد كان هو النموذج الجذَّاب لتماثيل أنتينوس Antinous.

لقد كان العصر الهيلينستي المديد، اللامركزي مثل زمننا، حيويًّا، وقلِقًا، وجنسيًّا حسيًّا. ويعود ذلك إلى تآلف الفن الهيلينستي مع الجنس والعنف. فقي حين يمجِّد الفن الكلاسيكي الإغريقي الرفيع الشاب المثالي، نجد الفن الهيلينستي مليئًا بالأطفال، والمتوحِّشين، والسكارى. فقد كانت الإيروتيكية الأثينية إباحية على الأوعية الفخارية في المطبخ والحانة، ولكنها في الوقت نفسه كانت سامية ومكبوتة في الأعمال النحتية الرئيسية. ومن ناحية أخرى كان النحت الهيلينستي يهوى المصارعة والسطو- ويميل ميلًا من العيار الثقيل إلى المجازر، والملاكمة، والانتصاب المؤلم الذي لا يرتخي piapism. فالجنس الهيلينستي فيه حالة من التدفُّق الحر إلى درجة الشك في النوع الاجتماعي/ الجندر للتماثيل المتحطمة. فقد كان سوء التمييز misidentification النوعي شائعًا.

يتحدَّث «دوفر» Dover عن التغيُّر في الذوق الجنسي المثلي في أثينا بداية من القرن الخامس (ق. م)، ذلك التغيُّر الذي بدا واضحًا قي تمجيد المواصفات البدنية الرياضية، إلى القرن الرابع (ق.م)، عندما أصبح المحبوب الأنعم، السلبي، موضة. وهو القرن نفسه الذي شهد أول ظهور للمخنَّث في الفن الكلاسيكي. الكائن المخملي بأثدائه الأنثوية يسعى إلى استعراض أعضائه الجنسية الذكرية، سواء من تحت عباءة منزلقة، أو سترة مرفوعة بجرأة، في استعراضية طقوسية. وقد أثَّر العمل الفني النحتي هيرمافروديت النائم Sleeping

(1) Hermaphrodite: Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity, trans. Jennifer Nicholson (London, 1961), 24, 27.

Hermaphrodite على الفن لاحقًا، مثل العرايا الإناث الراقدات في القرن الثامن عشر. فمن أحد الجانبين، نرى الشخص النعسان، يعرض بشكل غامض أردافًا ناعمة وثديًا يسير الامتلاء؛ ومن الجانب الآخر نرى ثدي أنثى، وعضوًا ذكريًّا بارزًا نافرًا واضحًا وضوح النهار.

وقد وجدتُ أن النسخة الموجودة في متحف ڤيلا بورغيس Villa Borghese من التمثال نفسه مدفوعة بتحفُّظ تجاه الحائط لإحباط التفقد والاستقصاء من قبل المشاهدين! ولا شك في أن انتشار المخنثين ديكوريًّا، أمر لا يخلو من التناقض. حيث نجد العالم القديم وفي كل مكان منه، كان يستقبل ميلاد كل مخنَّث حقيقي، بفزع وترويع. وهذه الحالة، أي العيب الخِلقي الذي يسمى الإحليل التحتي[1] hypospadias، ربما تكون قد وردت بوصفها حالة متأخِّرة من عدم شعور المرء بالمثيرات وضياع الاتجاهات وعدم الاستجابة الحركية ad stuporem في مئات الصور الفوتوغرافية في كتاب هاف هامبتون يونج[2]Hugh Hampton Young، حالات الشذوذ التناسلية، والخنوثة، والأمراض الأدرينالية ذات الصلة Genital Abnormalities, Hermaphroditism, and Related Adrenal Diseases (1937). ونظرًا لأن ميلاد خنثى كان نذير شؤم، ينبئ بالحرب، أو الكوارث، أو الوبال والعلَّة؛ فإن الوليد عادة ما كان يُفتك به، أو يُترك ليموت في العراء. ومنذ زمن بعيد، يعود إلى باراسلسوس Paracelsus، كان هناك اعتقاد شائع بأن الأطفال المخنَّثة «علامات وحشية عفاريتية على خطايا سرية اقترفها الآباء»[3]. ويسجِّل المؤرِّخ التحليلي «ديودورس سيكولوز Diodorus Siculus، في عصر الرومان، حالة انفتح فيها ورم لفتاة عربية؛ ليكشف عن عضو ذكري. وقتئذ غيرت اسمها، وارتدت ملابس الرجال، وانضم(ت) إلى سلاح الفرسان[4].

إن تاريخ أسطورة المخنَّث، أو هرمافروديت Hermaphrodite غير معروف. قد

---

(1) الإحليل التحتي، هو عيب خلقي في مجرى البول في الذكور. ينطوي على فتحات بولية غير طبيعية. بدلا من الفتحة التي في غيض من حشفة القضيب ومجرى البول hypospadic يفتح في أي مكان على طول خط (الأخدود احليلي) يمتد من الحافة على طول الجانب السفلي (الجانب البطني) من العمود إلى تقاطع القضيب والصفن أو العجان. ويجوز أن يكون hypospadias حتى في الصبية غير المختونين من القلفة تشكلت بشكل غير طبيعي والميل نحو الانخفاض عند الحشفة. [المترجم].

(2) جراح أمريكي (1870-1945) متخصص في المسالك البولية، وله أبحاث شهير في هذا المجال. [المترجم].

(3) Hermetic and Alchemical Writings, ed. Arthur Edward White (New Hyde Park, N.Y., 1967), 1: 173.

(4) Diodorus Siculus, trans. Francis R. Walton (London, 1957), 11: 447- 53. وانظر أيضًا المرجع نفسه. 2: 361.

تكون أثرًا باقيًا للازدواجية الجنسية لدى آلهة الخصوبة في آسيا الصغرى، في زمن مبكر. وقد تم ارتجال قصص أخرى لاحقًا حول الاسم؛ ليقال عنه/ عنها: كان أو كانت طفلًا/ ةً لهرمس Hermes وأفروديت Aphrodite معًا. وقد كانت رؤية «أوڤيد» Ovid في عمله التحولات metamorphoses بداية لبلبلة ميثولوجية، ربما استنادًا على رومانسة سكندرية Alexandrian romance مفقودة. فالحورية المغرمة سالماسيسSalmacis توقع الفتى الجميل هيرمافروديتوس Hermaphroditus في فخ بِرْكتها داخل الغابة، وتلفه بذراعيها ورجليها، عسى الآلهة أن تستجيب لصلواتها، فتوحِدهما في كائن واحد، مثل مخنَّثي أفلاطون البدائيين[1]. وربما تكون الحكاية قد بدأت كأسطورة فلكلورية حول بِركة ماء ملعونة، تقوِّض دعائم الرجولة والفحولة لدى من يستحم فيها من الرجال.

لقد نشأت الخنوثة الإغريقية، وتطوَّرت، من العنصر الأرضي السفلي إلى الأپوللوني والعكس. أي من طاقة مفعمة بالحيوية، إلى كاريزما شبه إلهية، إلى فقدان الرجولة. وأنا لا أتفق مع الاحتقار المستهزئ بالخنوثة في الأزمان اللاحقة، من جانب «جين هاريسون» Jane Harrison، و«ماري ديلكور» Marie Delcourt. فالرجال المتأنِّثون عانوا ضغطًا سيئًا مارسه العالم عليهم. وأنا أتقبَّل الانحطاط بوصفه صيغة أو نمطًا تاريخيًا معقدًا. ففي المراحل المتأخِّرة من أي حركة أو تاريخ، دائمًا ما تكون الذكورة في حالة تقهقر. وقد استمتعت النساء، وللسخرية، بحرية أعظم على المستوى الرمزي، إن لم يكن أيضًا على المستوى العملي. ذلك أن المثلية الجنسية الذكرية، وليست الأنثوية، هي التي تعرَّضت عادة للعقاب القاسي من جانب القانون. فثمَّة محاوِر عند لوقيان[2] Lucian يصرح بأنه «من الأفضل بكثير أن

---

(1) في محاورة «المأدبة» Symposium أشار أفلاطون إلى «أنه كان في الماضي هناك ثلاثة أجناس، لا جنسان كما هو الآن: ذكر وأنثى. أما الجنس الثالث، فقد اشترك في طبيعة الاثنين ثم اختفى. غير أن الاسم «الجنس الثالث» قد بقي. ويقول أفلاطون على لسان «أرستوفانيس Aristophanes في المحاورة نفسها، بأن الإنسان لم يخلق (خنثى) جنسيًا فحسب، بل كان إنسانًا مزدوجًا كليًا، وله أربع أياد، وأربع أرجل، ووجهان، وكانت قواه الحسية والعضلية هائلة، ويتحرك بسرعة فائقة، ويدور على نفسه كاسطوانة مستديرة، بحيث يمكنه ملاحظة كل شيء يتحول حوله، أو خلفه، وكان يدير ما هو أمامه وخلفه في آن واحد. غير أن هذه القوة الخارقة لم ترض الآلهة، وقضت بتكليف الإله «أبوللو» أن يقطعه إلى نصفين، فقام أبوللو بالمهمة الجراحية بدقة وإتقان. انظر: د. علي كمال، الجنس والنفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، 1994، ص. ص. 38-37. [المترجم].

(2) المقصود هو «لوقيان السيمساطي». والاستشهاد الذي تشير إليه، كما تشير في مرجعها المذكور أسفل هذا الهامش هو «الحبَّان» أو «النوعان من الحب» The Two Kinds of Love، وهي محاورة إغريقية، تعتبر نموذجًا لأدب المثاقفة contest literature، يقارن ما بين حب النساء وحب الفتيان، ويخلص إلى تفضيل =

يكون على امرأة، في جنون شهوتها، أن تتقمَّص طبيعة رجل، عن أن تهان طبيعة الرجل النبيلة بلعب دور المرأة»[1]. وبالمثل، نجد اليوم، أن المشاهد السحاقية تشكِّل دعامة الفن الإباحي الغيري. ومنذ أن بزغ الإنسان من هيمنة الطبيعة، كانت الذكورة هي الأكثر هشاشة وإشكالية، من الناحية النفسية.

لقد جاءت إلينا الثقافة الإغريقية بشكل رئيسي عبر روما. فقد راقت الأپوللونية الإغريقية للرومان الطقوسيين إلى حدٍّ كبير، بما كان لديهم من شكلية، أو تصويرية، فريدة للدين والقانون والسياسة. لقد أعادت روما الأپوللونيةَ إلى جذورها المصرية. فروما، مثلها مثل مصر، كانت متمركزة على عقيدة الدولة التراتبية أو الهيراركية، وكان التاريخ وسيلة الهوية الوطنية. والخط الأپوللوني دائمًا ما كان رجعيًا، فمن أجل دعايتها الخاصة، جعلت روما الأسلوب الإغريقي توحيديًا؛ monolithic. مقياسًا إنسانيًا يذعن للرسمية، والمغالاة الحكومية. فنموذج الشاب البهي kouros أصبح كتلة ضخمة. انتفخت الأعمدة وارتفعت ارتفاعًا شاهقًا. لم تحاكِ روما عمود البارثينون الدوري Doric الواضح الصلد، ولا عمود إريكثيوم Erechtheum والبروبيليا propylaea الأيوني Ionic المسحوب الأنيق، بل حاكت العمود الوكورنيثي Cornithian العملاق االثنائي، لمعبد زيوس على الهضبة أسفل الأكروبوليس.

إن عمارتنا الاتحادية الباردة البيضاء، ذات طبيعة رومانية. فالبنوك والمباني الحكومية هي معابد واسعة وضخمة للدولة، إنها مقابرها وقلاعها. ولا يوجد معبد إغريقي واحد يشبه مقبرة. لقد أعادت روما اكتشاف الجنائزية المصرية الكهنوتية، الكامنة في النمط الإغريقي الأپوللوني. فلم يكن الإغريق قبل ذلك مهتمين بالميت. ولكن مصر وروما عرفتا نفسيهما بواسطة طقوس الموت التخليدية. لقد كان لأسلاف الرومان حضورًا ذكريًا خالدًا. في التصاوير الواجهية، أو في البورتريهات. فقد كانت التخيلات والتصورات في بادئ الأمر أقنعة شمعية للموت، ثم صارت تماثيل نصفية حجرية، يحتفظ بها في ضريح بداخل المنزل، بعد السير بالتمثال في عرض جنائزي. لقد كانت هوية الشخصية الرومانية مكثَّفة في وحدات منفصلة عن بعضها بعضًا، تم حملها عبر المسار الخطي للأسرة والتاريخ. فالعشائرية والقبلية لا تزال لها في

حب الفتيان. وقد نقلت المحاورة بين أعمال لوقيان. ومعظم الأساتذة المعاصرين يعتقدون أن نمط المحاورة يثير التساؤل والشكوك حول مؤلفها. فالعمل عادة ما يستشهد به تحت اسم اللوقياني الكاذب *Pseudo-Lucian*. ومحاورة «الحبَّان» مشهورة أيضًا لما تحتويه من وصف مميز وجلي لأفروديت الكندية عند براكيستيليز. وقد تم معالجة الموضوع نفسه في كتاب *Amatorius*، للمؤرخ بلوتارخ، ولكن بخلاصة عكس الخلاصة التي وصل إليها لوقيان. [المترجم].

(1) Amores in Lucian (Athens, 1895), 190.

الثقافة الإيطالية، ما للأخلاق المؤطرة وللمجتمع من قوة. فقد بدأت الأقنعة الغربية النحتية في مصر، ولكنها مُنحت ختمها أو سِمتها التعريفية في روما الأپوللونية. حيث وضعت روما ثبتًا، أو فهرست الذوات الغربية: الأسماء محفورة في حجر.

لقد ورثت روما النمط الإغريقي في إضفاء الطابع الهيلليني Hellenicization على العالم المتوسطي Mediterranean في آخر قرون ما قبل الميلاد. بيد أن العقل الروماني لم يكن تأمليًا، ولا مثاليًا. فالمعبد الإغريقي عبارة عن رخام صلد نادر. أما المعبد الروماني؛ فقد كان عادة مشيَّدًا من الآجر، أو من قوالب الطوب، ثم يتم كسوه أو تجليده بالرخام. فالاقتصاد والطابع العملي يزيحان الجماليات المجرَّدة. إننا نجد النحوت الواجهية الإفريزية محفورة بجمال، في مقدمة البارثينون ومؤخِّرته، وذلك على الرغم من إدراكهم لكونها مجرد تجعُّدات صغيرة في الستارة الحجرية أعلى المعبد، لن تكون ظاهرة عند النظر إليها من الأرض. علاوة على ذلك، ظهر التمثال الروماني المصمم ليكون داخل تجويف في الحائط، وبالإمكان تركه دون تجميل أو تهذيب. لقد كانت الأپوللونية المصرية والإغريقية ميتافيزيقية العين، جمالية أرستقراطية استطاعت أن تخلق من المرئي والملموس نظامًا روحانيًا. ولم يكن الرومان محبين للجمال عمومًا، باستثناء الهيللينيين من أمثال «هادريان أو أدريان» Hadrain. لقد أخذت روما الإيروتيكية، والميل أو الاعوجاج الحالم، من النحت التصويري أو الأيقوني الإغريقي. فعلى سبيل المثال، تمثال بريما بورتا Prima Porta (الباب الأول) العظيم لأغسطس، هو نفسه كوروس Kouros (الشاب) متحلِّيًا باللباقة، والوقار، والدبلوماسية. فالقانون والعرف كانا قد أصبحا غايتين مقدستين في حد ذاتهما. كما أن نموذج الشخصية الرومانية المبرَز، أو القناع الروماني الذي يتم تصديره، كان يمثِّل بنية عامة. من حيث الصرامة، والوزن، والكثافة. لقد كان الإغريق مشائينperipatetic، يمشون ويتحدَّثون. أي كانت الحجة تتحرَّك متنقلة، وارتجالية. ولكن الرومان كانوا متشدِّقين، خطابيين. لقد استحوذوا على خشبة المسرح، واستأثروا بها. لقد كان القناع الروماني هو الحيزوم/ مقدمة السفينة prow للدولة القديمة. وفي حقيقة الأمر، ليس المنبر أو منصة الخطابة إلا مقدمة السفينة، إنه منصة رفع الكأس للمتحدِّث في الساحة الرومانية Forum.

كان هناك تكافؤًا ما بين الشخصية الرومانية والملحمة الإغريقية، من حيث كون الأخيرة مستودعًا للتاريخ العرقي. فقد كانت الجماعة الرومانية سامية. وبالنظر إلى أساطير البطل في روما القديمة، فإننا نجد كلا من «ماركوس كورتيوس» Marcus Curtius، و«موسيوس سيكافولا» Mucius Scaevola، و«هوراتيوس كوكليس» HoratiusCocles،

و«لوسيوس بروتوس» Lucius Brutus كانوا يعلِّمون الدولة كيفية التضحية بالذات. فالجحفل الروماني العظيم، الأكثر عددًا بكثير من الكتيبة الإغريقية، يمكن اعتباره تقديرًا استقرائيًا لإرادة روما السياسية، أي على الاستطاعة والقدرة، والإصرار، وعزيمة النصر. بدأت روما صراعًا ضد جيرانها الإيطاليين، لتختزل في النهاية العالم المعروف إلى عبودية ورِق. لقد كان نمو روما صدامًا حربيًا للهويات، تم الاحتفاء به في انتصار باذخ وترف، فيما يعد موكبًا آخر يحاكي خطية linearity التاريخ. وفي الوقت الذي كان فيه الفن الروماني وثائقيًّا، نجد الفن الإغريقي قد عالج تاريخه المعاصر بوصفه حكاية تعتمد على الرمز. وهنا نتذكر ملاحظة «جيزيلا ريتشر» Gisela Richer: «ليس لدينا تمثل واحد مفرد لمعارك الثيرموبيلاي Thermopylai أو السالامي Salamis، للحرب البولينيزية، للطاعون العظيم، للحملة السيسلية Sicilian... ثمَّة اختلاف كبير بين الرومان والمصريين والأشوريين بما لديهم من شرائط الإفريز التي لا نهاية لها، والتي تسجل انتصاراتهم على أعدائهم»[1]. لقد استخدم الفن الروماني الحقائق لتعظيم الواقع وتضخيمه؛ في حين غير الفن الإغريقي الواقع عبر تجنب الحقائق. وقد كانت العمارة الرومانية برجماتية بالدرجة نفسها، فهم كانوا متفوقين في الهندسة البارعة، وفي الأعمال العامة الضخمة مثل الحمامات، وقنوات الري، وشبكة الطرق الممهَدة الطويلة بعيدة المدى، وكم كانت شبكة قوية وصلبة إلى درجة أنها لا تزال قيد الاستخدام إلى الآن. ومن ناحية أخرى، فقد كانت الأپوللونية الإغريقية إسقاطًا عقليًا ساميًا من، مادة ذهنية مشعَّة. فيما كانت الأپوللونية الرومانية لعبة قوة، إشهارًا للعظمة وإعلانًا عن الأبهة الوطنية. وفي نهاية المطاف، انحدرت الأقنعة الرومانية الصلبة من الصياغة الفرعونية الذاتية للمفاهيم، التبوؤ الوطيد للعرش في المملكة القديمة. الدولة والذات كانتا آثارًا حفرتها الحدود الأپوللونية.

ثم ماذا عن خصم أپوللو؟ إن باخوس Bacchus الروماني ليس قرين ديونيسوس، بل هو مجرد إله نبيذ فظ؛ سكير وصانع السرور. وتعود القوة التي حظي بها ديونيسوس عند الإغريق، إلى هيمنة الصياغة الأپوللونية للمفاهيم. كما أن الصراع الذي لم يحل أبدًا بين أپوللو وديونيسوس، هو الذي أنتج ما اتَّسمت به الثقافة الإغريقية من تنوع ثري. ولكن ديونيسوس لم يكن ضروريًا عند الإغريق بسبب البعد الأرضي القديم للديانة الإيطالية. وبشرائهم المكانة أو الهيبة الإغريقية جملة واحدة، طابق الرومان بين آلهتهم، سواء عن رغبة منهم أو قسرًا، وبين آلهة الأوليمب. وهي مضاهاة معيبة في حالة ديانا الغليظة الفظة. فقد احتلَّت أرواح الموتى

(1) The Sculpture and Sculptors of the Greeks (New Haven, 1930), 33.

المؤلَّهين عند الرومان manes، عالمًا أرضيًّا ضريحيًّا. فعبادة الأسلاف هي أيضًا خوف من الأسلاف. كان التخليد الأثري الروماني نصف احتفالي، نصف استرضائي. ففي مهرجان «بارينتاليا» Parentalia (الأسلاف المؤلَّهون) الذي كان يعقد في شهر فبراير/ شباط من كل عام، كان يتم تمجيد موتى الأسرة، لمدة أسبوع. وفي عيد «ليموريا» Lemuria في مايو/ أيار، كان يتم طرد الأرواح الجوَّالة من منزل الأسرة. لقد كان الميت يبتزّ الوعي البار عند الأحياء.

وإلى يومنا هذا، في قرية أمي القريبة من روما، يزور أقرباء المتوفين الجبَّانةَ كل يوم أحد؛ ليضعوا الزهور على المقابر. إنها نوع من النزهة. وإني لأتذكر مشاعر الطفولة من سرور وخوف، مع إشعال جدتي للشموع، أمام صورة ابنتها الصغيرة المتوفاة «لينورا»، حيث يرتجف اللهب الأصفر في الغرفة المظلمة. فبتماثيل قدِّيسيها الشهداء متعدِّدة الألوان، وبعظام المرفق والفكين المقدَّسة، المحفوظة في الأحجار الطبيعية المقدَّسة، وجثثها المحنَّطة معروضة تحت الأضواء كالمومياوات، أضفت الثقافة الإيطالية على نفسها إحساسًا من الصوفية والبشاعة المخيفة، سادها لآلاف السنين؛ كهنوت وثني ازدهر ثانية في صبغة كاثوليكية. في كنيسة بنابولي، أحصيت مؤخرًا 112 تابوتًا من الذهب والزجاج لعظام قديسين عطنة الرائحة، متكدِّسة فوق بعضها بعضًا كجدار شفاف، من الأرض إلى السقف. وفي كنيسة أخرى، وجدت رسمًا لعملية فض أحشاء على الملأ لقديس مريض، وكانت أمعاؤه ملفوفة بانتظام على ماكينة ضخمة مثل بكرة المكرونة. ورأيت كما لو كنت في مدرسة لدراسة الأسماك مئاتٍ من نماذج فضية مصغرة من الآذان والأنوف والقلوب، والأثداء، والأرجل، والأقدام، ومعها أجزاء أخرى من الجسد، كلها مسمَّرة على جدران الكنيسة؛ إنها عروض نذورية من أبرشيات تسعى إلى الشفاء. لقد كانت الكاثوليكية الإيطالية من الطراز القديم، تلك التي تنكَّر لها أحفاد المهاجرين من الطبقة الوسطى من مريدين البروتستانت الأنجلوسكسون البيض WASP، كانت مليئة بشعر poetry الوثنية الأرضي السفلي. إن الخيال الإيطالي موغِل في قِدم معتم. إنه يسمع أصوات الموتى، ويعرِّف عواطف وعذاب الجسد بأرواح الأرض الأم الغافيةَ. شطْية طقوسية تحيا من عقيدة سرية جنوب إيطالية، تقول: «لقد دلفت إلى معمل ملكة العالم السفلي». وأعتقد أنني أفهم هذا بكل خلية من خلايا أسلافي في كياني. فما ينطوي عليه الكلام من خلط وثني بين الشوق، والشهوة، والخوف، والنشوة، والإذعان، والارتخاء بطمأنينة. إنه الجلال الشيطاني.

لو كان ثمَّة ديالكتيك أبوللوني – ديونيسوسي في روما، فهو في التوتر بين الفرد والجماعة.

وهذه هي ثيمة أو موضوعة الكتب الأربعة الأولى في الإنيادة[1] Aeneid لـ ڤرجيل Vergil، مرموزًا إليها بالأحمر والذهب. الأحمر الشهواني Carnal red هو الوجدان والجنس والحياة، في الجسد هنا والآن. أما الذهب الإمبراطوري؛ فهو قسوة ووقار وعظمة المستقبل الروماني. فنحن نجد أن أينياس Aeneas البار، ينبغي عليه أن يقسو على نفسه ليُكسِبَها صلابة، ويضع لها حدودًا. فهو يحمل أسلافه وذريته على ظهره. الذهب الأپوللوني يحقِّق النصر على الأحمر الديونيسوسي، ملتهبًا في المحرقة الجنائزية لـ «ديدو»، أو عليسهDido[2]. عند هوميروس كما هو الحال عند ڤرجيل، تشكل المرأة عقبة أمام المراد البطولي، أو أمام ضالة البطل المنشودة. فعلى الرحلة الملحمية أن تحرر نفسها من السلاسل والمعوّقات الأنثوية. المرأة الطروادية تحرق السفينة، وديدو تتخذ أينياس بعلًا لها.

نصف قدر أينياس، كما تقول افتتاحية القصيدة، هو العثور على الزوجة الحقيقية «لافينيا» Lavinia، وسيلة عبوره إلى السلالة الإيطالية. ولكن لافينيا، وليست بينولوب Penelope، تتضاءل وتتقلص اضطراديًّا كلما استمرت القصيدة. فبغرابة يمنح ڤرجيل الشاعر الملحمي عواطفه التخيلية للمحاربات/ الأمازونات عدّوات روما! وقرطاج التي تأسست على يد ملكة فينيقية، هي بذرة لأوتوقراطية الشرق الأدنى وعقيدة الإلهة. المرأة في سطوة صوفية. ڤينوس تظهر لابنها أينياس في صورة ديانا، وتقول إن كنانة صائدتها، وحذاءها الأحمر ذا الرقبة الطويلة، يمثلان الأسلوب القرطاجي الأنثوي. وفي المعبد المنتصب للبربري «جونو» Juno، يتفقد أينياس جداريات حرب طروادة. وعندما يقف حيث الملكة المحاربة «بينثيسيليا» Penthesilea، تدخل ديدو القصيدة. إنها المحاربة في الجزء الأول من الإنيادة، مثلها تمامًا مثل كاميلا Camilla المحاربة في الجزء الثاني. وتحبط الإرادة الذكرية بوقوع أينياس تحت تأثيرها، وقيامه ببناء مدينتها بدلا من مدينته.

---

(1) **الإنيادة** ملحمة شعرية كتبها «ڤرجيل» في نهاية القرن الأول قبل الميلاد (29–19ق.م) باللغة اللاتينية. وهي تصف الحياة الأسطورية لأينياس الطروادي الذي سافر غربًا إلى أراضي إيطاليا، وأصبح أبًا لجميع الرومان. وقد نظمت أبيات الملحمة على أسس التفعيل السداسي. تتألف الإنيادة من 12 مجلدا. نصفها الأول يتوسع في وصف رحلة أينياس من طروادة إلى إيطاليا. والنصف الثاني يصور الحروب الطروادية ضدِ اللاتينيين، وانتصاراتهم الباهرة. [المترجم].

(2) **عِليسَة** Dido هي ابنة ملك «صور»، مؤسِّسة قرطاج وملكتها الأولى. اشتهرت بعد ذكرها في الإنيادة التي كتبها ڤرجيل. وعرفت بدهائها التي سمح لها بإنشاء وحكم دولة فينيقية في شمال أفريقيا، عرفت بتجارتها الواسعة وسيطرتها على مياه المتوسط. كما أن مصاهرتها للبربر سكان شمال أفريقيا، أنجبت الشعب البونيقي الذي استعمر سواحل المتوسط، ومنه هانيبعل الذي هدد الرومان. [المترجم].

ڤينوس المسلَّحة هي العظة والعبرة عند أينياس. وقرطاج هي مبدأ اللذة والشرق الذي ينتزع نفسه منه. الشرق يذعن للغرب، آسيا تستسلم لأوربا. القبائل الإيطالية تظن أن أينياس مخنَّث. تورنوس ينعته بـ«نصف رجل»: «دعني أمرغ في التراب ذلك الشعر المجعَّد بملاقيط ومشابك اللولوة، المدهون بصمغ شجر المُر myrrah!». أما يارباس Iarbas، خطيب ديدو، فكان يسميه «هذا باريس الثاني، يرتدي قلنسوة فريجية Phrygian ليربط بها ذقنه، ويغطي شعره المدهون، وحوله حاشية من المخنَّثين she-men»[1]. كان على أينياس أن يتطهَّر من ذكوريته، ليخلق بذلك بساطة ومهابة الشخصية الرومانية. إن المحاربة الفولسكية[2] Volscian كاميلا Camilla، كما تبدو في اختراع ڤرجيل، هي انفجار جديد للشغب النسائي، يجب التخلُّص منه كي تولد روما. إن الإنيادة تنجذب بوضوح إلى المخنثتين الفاتنتين، ديدو، وكاميلا، اللتين تسبقان لافينيا الشاحبة وتخطفان ما تصبو إليه. وتتبع القصيدة بطلها في غمار حرب دائرة بين الأقنعة الجنسية. في الإنيادة ثمَّة انحراف أنثوي، يخسر لصالح أنوثة محتشمة، آخذة الشعر معها. المرأتان التوأم حادتا اللسان تربحان ولكنهما تخسران في نهاية الأمر.

إن ڤرجيل يكتب الإنيادة على الحد الفاصل بين الجمهورية والإمبراطورية. في أقل من قرن، تتسارع خطى روما في الحجم مدفوعة بطموحها. الأقنعة الجنسية العالمية الجديدة تكسر التقاليد. كان ثمَّة تحوُّل يحدث، من الوحدة والحيز الأپوللوني الضيق إلى رحابة التعدُّدية الديونيسوسية، الخارجة عن السيطرة، والانحطاطية decadent في نهاية المطاف. وبمنح الجنسية أو المواطنة العالمية، جلبت روما الحضارة إلى العالم، ولكن على حساب ثقلها الذاتي. هناك ثمانمائة عام تفصل ما بين إلياذة هوميروس وإنيادة ڤرجيل التي اختار لها الشكل الملحمي، ولا تلبث الملحمة بعد ذلك أن تصبح صنفًا أدبيًا مطاوعًا لطريقة نظم الشعر. الحبكة الملحمية، ذلك المسار الذكري للتاريخ، هو السمة الأضعف في الإنيادة، التي تفتقد إيقاعات وقوافي هوميروس الخطابية. لقد كانت الإلياذة والأوديسة هي فن الأداء اليومي يلقيه على الجماهير الحساسة شاعر محترف، يتمتع بطاقة وصبر رياضي. أما الإنيادة فهي دراما المنصَّة. لقد كان ڤرجيل سوداويًّا، نسكيًّا، وربما كان مثليًّا. ففي كنيته «بارثينياس» Parthenias، «الرجل الفتاة» the maidenly man ما يحمل تورية لـ ڤرجيل/ ڤيرجو

(1) Aeneid, trans. W. F. Jackson Knight (Baltimore, 1956), 312, 103-04.

(2) نسبة إلى فولسكي Volsci. الفولسيك كانوا من قدماء الإيطاليين، وعرفوا في القرن الأول من الإمبراطورية الرومانية. استوطنوا المنطقة المليئة بالتلال والمستنقعات جنوب لاتيام Latium. كانوا يتحدثون الفولسكية، وهي نوع من اللغة الإيطالية قريب من اللاتينية. ويعد الفوليسك من أشد أعداء روما. [المترجم].

Vergil /virgo، وبارثينوب Parthenope، وهو اسم شعري لنابولي التي كان منزله يقع بالقرب منها.

إن ڤرجيل، وخلافًا لهوميروس، عرف صحبة ذوي الإرهاف الأرستقراطي، في بيئة بلاطية حريصة حرصًا دنيويًا محمومًا. وهي الخبرة التي أثّرت على الإنيادة بطرق لم تكن في الحسبان. فقد سلكت أقنعتها الجنسية مسار التحوُّل نفسه بوصفها عطاياها الملحمية. في الإلياذة نرى أبطال هوميروس يتبادلون المراجل، وحمالات القدور الحديدية، كسلع وظيفية ذات قيمة عالية في العصر البرونزي. لكن هدايا ڤرجيل هي أعمال فنية من ذهب وفضة، مرصَّعة بالجواهر. لقد دخل وعي المتحف الإسكندري حيز الوجود. لقد أضر الانفصال والحنكة المعرفية عند ڤرجيل ضررًا بالغًا بفن صنع الألعاب النارية الذكري في الملحمة، مكثِّفًا الهالة الإيروتيكية حول أشخاص وأشياء بعينها. ثمّة تشابك سيكولوجي معقَّد بين الشاعر والشعر، لم يكن موجودًا عند هوميروس. فـ ڤرجيل «متورِّط» مع ديدو؛ مع استحواذها، ومعاناتها، وعاطفة الحب والكره لديها، وتلك هي الأشياء الأعظم في الأدب منذ شخصية الساحرة ميديا عند يوريبيديس. إن توحُّد ڤرجيل مع ديدو في الإنيادة محسوس، كما هو حال التوحُّد بين فلوبير Flaubert ومدام بوفاري Madame Bovary، أو بين تولستوي Tolstoy وآنا كارنينا Anna Karenina. انتحار البطلة ذات الإرادة الذكرية، في الحالات الثلاث، قد يكون طقسًا أو شعائر تعاويذية لطرد الأرواح الشريرة، تشيؤ للتحوُّل الجنسي الروحاني لدى الفنان الذكر، ووضع نهاية له. فبسقوطها على سيف أينياس، تبكي ديدو قائلة: «أهكذا.. هكذا من السرور يكون المضي إلى أسفل الظلال». طلاقة اللاتينية السلسة المتَّسمة بالإيروتيكية الذاتية التي تطرب لها النفس، ولها من التأثير فيها ما لسحر التنويم المغناطيسي، مثل العسل والنبيذ القاتم. اللسان الظلالي يخفق داخل أفواهنا، يشبه في خصوصيته وحالته القضيبية، السيف الفيتيشي fetishistic.

جزء قليل آخر من الإنيادة يقارب نصيًا الكتب القرطاجية في ألمعيتها. ربما يكون الشاعر (ڤرجيل) قد اطَّلع عليها، حيث إنه أمر بحرق القصيدة غير المكتملة بعد مماته. مثل مصير ديدو التي تضحي بنفسها كقربان. ڤرجيل شاعر انحطاطي، إنه فقيه أصولي في التدمير. سقوطه في طراودة هو كشف سينمائي، لهيب يملأ سماء الليل، بينما الانتهاك والامتهان يدور كالدوامة على الأرض. خياله المعهود والذي يمتاز به، خيال ملتو، متموج، برّاق، فوسفوري. الترجمة الوحيدة التي تمسك بشيطانية الإنيادة البشعة، هي الترجمة النثرية التي قدمها «جاكسون نايت» W. F. Jackson Knight هذا الشعر يشهد سقوط الطقوسية

الرومانية، أمام قوى اللاعقلانية التي ظلَّت رهن الاختبار لزمن طويل. ففرجيل، المعجب بأغسطس، يوضِّح لنا ثمن المصير السياسي. انتحار آخر أكثر حداثة لملكة شرقية، كليوباترا، نموذج ديدو. إن الحبكة الملحمية في الإنيادة تشكِّل احتواء ذاتي فاشل، منظومة ذكرية لكبح جماح أحلام اليقظة المخنَّثة. فعلاقة ڤرجيل بشعره علاقة منحرفة. ففي أزمة تاريخية تعتري الأقنعة الجنسية، نراه يتحوَّل إلى الملحمة ليوقفها ويوقف نفسه. وهو ما سيقوم به أيضًا سبنسر Spenser في عمله فيري كوين The Faerie Queene «**ملكة الجان**»، حيث يعيد، أي سبنسر، وبعمق إنتاج هذه الاستراتيجية المحافظة المتصارعة. فالأقنعة الجنسية عبارة عن مصاصي دماء في ورطة داخل الإنيادة، وهي ظاهرة نجدها عند كولريدج في عمله كريستابل Christabel، وأسمِّيها «التصويرية الأيقونية النفسية» psychoiconicism.

صنعت الجمهورية الرومانية القناع؛ القناع الخشبي للمسرح الإغريقي، كيانًا قانونيًّا، بملامح كنتورية حادة على الطريقة الأپوللونية. الانحطاط الروماني عبقري اللذات والوحشية، كان رد فعل ضد تعليقات الاستهجان على تقشف وزهد الأقنعة الجمهورية؛ كان بمعنًى ما امتهانًا لعقيدة السلف. لقد كان التحوُّل من الجمهورية إلى الإمبراطورية مثل التحوُّل من الكلاسيكية الرفيعة إلى الهيلينستية، من الوحدة إلى التعدُّدية. الإجلال والعظمة الأرضية للديانة الرومانية، التي تحوَّلت إلى عربدة ديونيسوسية، أصبحت الآن مزالة من الطبيعة الخصبة. فالمشاركة النسائية في أجواء العربدة Maenadism ظاهرة غير رومانية. لم تتخلَّل العقيدة الرومانية، بتراتبيتها الكهنوتية، كما في مصر، أية روح برية آسيوية، على عكس ما حدث في اليونان. لقد كان هناك برنامج، ومنتديات، وكياسة وحشمة، حتى في تمجيد الطبيعة المحملة بنُذُر الشؤم. لقد كان الكاهن الروماني مفسِّرًا محافظًا على بقاء هالة فطنته حول ذاته. فهو لم يدخل في غيبوبة، مثلما فعل الوحي الدلفي Delphic.

إن العربدة الإغريقية الحقيقية، كانت تعني فقدانًا صوفيًّا للنفس. ولكن الأقنعة في العربدة الرومانية الإمبراطورية، واصلت المسيرة. لقد ظل المنحط الروماني يلاحظ ويرصد العين الأپوللونية يقظة أثناء العربدة الديونيسوسية. مزيد من الحصافة والحنكة السكندرية، تنطبق هنا على النفس المتغيرة المتجدِّدة. العين زائد العربدة تساوي انحطاطًا. لقد أنتج اعتلاء العقل superimposition على الفعل الإيروتيكي، مثل هذه الحالات المفرطة من الشبق، والبغاء، والفجور. لقد كان الغرب رائدًا في تلك الأرض القرمزية المحروقة. فمن دون شخصية قوية من النوع الغربي، لكان الانحطاط الجاد serious decadence في عداد المستحيل. إن الخطيئة صورة سينمائية، وقد نظر إليها من على مسافة. وقد قام الرومان بتعديل

الأفكار الإغريقية على نحو برجماتي، فمن الهندسة صنعوا الإيروتيكية أيضًا. فوريث المسرح الإغريقي لم يكن المسرح الروماني، بل الجنس الروماني. ولم يضاهِ الانحطاط الروماني في حجمه انحطاط آخر؛ وذلك لافتقاد البلاد والأزمنة الأخرى الكتلة الهائلة لصور الفاسد الكلاسيكية. لقد صنعت روما الموسيقى الشيطانية من الشراهة، والرغبة الجنسية من الجسد الديونيسوسي. كما أن المشاركة النسائية في عبادة وعربدة ديونيسوس Maenadism الغائبة من العقيدة الرومانية، أصبحت نشوة إمبراطورية، طمعًا آلي الطابع.

إن أقنعة الأدب الروماني الجنسية، تتسم بحركة أبدية محمومة. إذ تنقسم الرياضة الأرستقراطية الإغريقية في روما، إلى قسمين: التقاتل الفظ من جانب البرابرة والعبيد، والمغامرة الجنسية الطبقية الترفيهية. فيما يشبه الحياة الرياضية الآن. ومع اضمحلال الجمهورية، يسجل الشاعر كاتولوس Catullus اختلاطًا داعرًا لصفوة روما الأنيقة، مفعمًا بالنشاط. حيث يصف نساءً كريمات يتسكعن في الشوارع المظلمة، يهبن أنفسهن لعوام المارة، ورجالًا نصف مستورين يتعرضون لتحرش جنسي من جانب أمهاتهم وأخواتهم، ومخنَّثين أو متأنِّثين ناعمين مثل أرنب، و«مرتخون مثل قضيب هامد». حالة من التبختر اللوطي بأرداف رجراجة، و«شفاه حمراء مثل الثلج red lips like snow»، والفم محفوف بأتلاف ممتقعة من أثر الليلة الماضية. الشاعر المتمشي يعثر على صبي وفتاة يتضاجعان، فيخر واقعًا على الصبي من الخلف؛ خارقًا وسائقًا إياه في مهمته. جنس عمومي، أقل ما يُقال عنه: إنه منحط. نطالع عند كيتس Keats نصف الناضج «يا لتلك الأيام الوثنية السعيدة.. العربدة في المروج الخضراء». ومن الخطأ، كل الخطأ أن المرء لا يزال يعتبر هذا المفهوم عاطفيًا. فالشاعر كاتولوس Catullus، مثله مثل بودلير، يتذوَّق التمثيل الرمزي للدنس والقذارة ويستعذبه. إن افتراضاته الخاصة بروما الجمهورية، تظل هي الافتراضات الأخلاقية التي يلوثها هزلًا وظرفًا بالانحلال والمرض. إن شِعر كاتولوس شعلة ينحدر نورها إلى عالم سفلي تلبده الغيوم، حيث نجد أنفسنا نقوم بعمل مسح لتلوث وانهيار الأقنعة الرومانية. فالرجال والنساء في نصوصه أحرار حرية مفاجئة، ولكنها الحرية التي تعني سيلًا من الطاقة المتدفقة الفائضة، دائرة مفرغة من الاستفزاز، والتهافت، والتشبع، والإنهاك، والضجر. قوانين أخلاقية من صنع الذكر، ودائمًا ما تكون اعتراضية معوقة، ونسبية. ولكنها كانت قوانين مربحة ربحًا هائلًا للحضارة. إنها الحضارة نفسها. ومن دونها، لكنَّا الآن نهبًا لغزو بربرية الجنس الأرضية السفلية، وطغيان الطبيعة، محيلة نهارنا إلى ليل، والحب إلى وسواس ورغبة جنسية.

وكاتولوس المعجب بصافو Sapphi، يحوِّل اضطرابها الوجداني إلى سادومازوخية.

تصبح مقولته «أكره وأحب» تعبيرًا عن ارتجافاتها وحمُّتها. وحورياتها المعشوقات يانعات مثل زهور البرتقال. فيما تصبح امرأته «ليسبيا» Lesbia الساخرة المتزمرة دائمًا، داعرة، ومهيمنة dominatrix، «تستنفذ قوة الجميع» بابتزازها واستلابها. نموذج للنداهة الحضرية حين ترتدي قناع الطبيعة الأم البدائي. ليسبيا، وهي كريمة الأصل كلوديا[1] Clodia، تدخل إلى روما قناعًا جنسيًا سافلًا ساقطًا، أصبح متداولًا لألف سنة في بابل، وذلك وفق ما جاء في تعليق على العهد القديم من التعليقات المغضوب عليها. التلقي الأنثوي أصبح بالوعة الرذيلة؛ الفَرْج حاوي المرض، بيت الداء الذي يسمم النبل الروماني، ويكتب نهايته.

إن كاتولوس رسام كارتوني للأقنعة الجنسية. نحيبه على الإله الميت أتيس Attis (Carmen 63) هو ارتجال فوق العادة على تنويعة الجندر/ النوع الاجتماعي. فأتيس الذي يخصي نفسه من أجل سيبيلي Cybele يدخل منطقة الشفق أو ما بين بين الجنسية. فمن الناحية النحوية واللغوية، يشير إليه شعر كاتولوس بوصفه مؤنثًا.. «أنا امرأة.. أنا رجل.. أنا شاب.. أنا صبي»: في هذا الابتهال لذاكرته المسكونة التي تتتابه على نحو متواتر داخل النص الشعري، يطفو أتيس عبر زمن مضارع للنوع الاجتماعي/ الجندر يمتد امتدادًا ذا طابع كهنوتي عرافي، كل الأشياء واللاشيء. مثل روما الإمبراطورية، كان أتيس يسقط في سقطة حرة نشوانة للأقنعة. فإن إعاقة اللقاءات الجنسية، أو تعطُّلها، شيء يجلب السوداوية، وليس الفرح. وأتيس يبدو فنيًّا منفصلًا عن الحياة العادية، ولكنه في الوقت نفسه يشعر بأنه «عقيم». أتيس هو نفسه شاعر، يتبدَّل ويتحوَّل عبر النوع الاجتماعي/ الجندر في عالم هوسي جديد وغريب.

أما أوڤيد Ovid الذي وُلد بعد هذه المرحلة بأربعين سنة، فقد كان المحلِّل النفسي الأول للجنس. ولرائعته مسمًّى موافق للهوى، التحولات أو المسوخ metamorphoses؛ فمع التغير الذي كان يطرأ على روما، نجد أوڤيد يغتنم الأسطورة الإغريقية والرومانية لصالح تحولات سحرية، من الإنسان والإله إلى الحيوان والنبات، من ذكر إلى أنثى والعكس. يضع

(1) كتب الشاعر كاتولوس عدة قصائد غرامية في شخصية «ليسبيا» التي دأب على نعتها بالمرأة غير المخلصة. وقد عرفت ليسبيا في منتصف القرن الثاني الميلادي من خلال الكاتب أبوليوس، باسم «كلوديا». وقد كان إحلال أسماء فعلية بأخرى ذات قيمة قياسية فعلًا شائعًا في الشعر اللاتيني في ذلك العصر. والمطابقة بين ليسبيا وكلوديا ميتيللي Clodia Metelli التي نجمت عن ذلك، وخصوصًا في العصور الحديثة، مطابقة تنهض بالأساس على بورتريه ليسبيا الذي رسمه شيشيرو Cicero. وللمؤرخة الرومانية «سوزان ديكسون» Suzanne Dixon مقالة ضمّنتها حججًا قوية، لا ضد هذه المطابقة بين ليسبيا وكلوديا فحسب، بل أيضًا ضد مفهوم أن (اسم) ليسبيا Lesbia يرجع إلى امرأة تاريخية على الإطلاق. لمزيد من الصور والملابسات التاريخية، انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Clodia. [المترجم].

الهوية في حالة سيولة. فالطبيعة كأنها واقعة تحت التميمة الديونيسوسية؛ فيما تفقد الحدود الأپوللونية الجافّة زمام الأمور. العالم يصبح نفسًا مسقطة projected psyche، تلعب عليها النزوات اللاأخلاقية للرغبة الجنسية. إن يقظة أوڤيد الموسوعية، وانتباهه للانحراف الإيروتيكي لن يتكررا، إلى أن يأتي سبنسر Spenser وتحديدًا في عمله ملكة الجان Faerie Queene الذي تأثَّر فيه تأثرًا مباشرًا بأوڤيد. وخلفاء أوڤيد هم «ساد» Sade، و«بلزاك» Balzac، و«بروست» Proust، و«كرافت- إبينج» Krafft-Ebing، و«فرويد» Freud.

المسوخ Metamorphoses كتاب مرجعي للإشكاليات الجنسية. إذ نجد بين طياته «إيفيس» Iphis، الفتاة التي تربَّت كما يتربَّى صبي يقع في حب فتاة أخرى، ويشعر بالارتياح تجاه معاناتها بسبب تحولها إلى رجل. أو «كاينوس» Caeneus الذي كان من قبل الفتاة «كاينيس» Caenis التي ترفض الزواج، ويقوم «نيبتون» Neptune باغتصابها. وكتعويض لها، تتحوَّل إلى رجل لا يخضع، منيع لا يبالي بالجروح، سواء عسكريًا أو جنسيًا. وطبقًا للشرّاح الهوميريين Homeric Scholiast، فإن «كاينوس» يرشق رمحه في قلب السوق كما طوطم قضيبي، مقيمًا له الصلاة وواهبًا القرابين، آمرًا الناس أن تدعوه إلهًا، مغضِبًا بذلك زيوس. وفي العالم السفلي عند ڤرجيل، يرى «أينياس» Aeneas «كاينوس» كامرأة، الشبح المتحوِّل لأنوثتها يعيد تأكيد نفسه. كما أن الغموض والتعقيدات التي يضفيها أوڤيد على الانتهاك والفيتيشية تمثل نظرية، وليست دغدغة. فالثيمة أو الموضوعة هي «طبيعتنا المزدوجة»؛ مصطلحه الذي يقصد به الوحوش الخرافية القنطورية centaurs التي تخنق كاينوس المنيع، بعد عربدة مريعة للقصف والتشظي، والسحق على طريقة الطقوس التي تمارسها تابعات ديونيسوس. وأوڤيد مثله مثل فرويد، يبني نماذج فرضية للنرجسية، وإرادة القوة. ووجهة نظره تأتي من موقفه بين عصرين. الأقنعة الجنسية في حالة تدفق، سامحة له وضع دراسة أپوللونية باردة؛ ليشن حملة على العملية الديونيسوسية المعكرة للصفو.

في أعماله الأخف، يقوم أوڤيد باختزال حالة الحرب الجنسية المريرة عند كاتولوس، إلى مجرَّد سياسة صالونية. ففي كتابه فن الحب The Art of Love، يقول أوڤيد «يجب أن يكون الشخص المغوي فطنًا نافذ البصيرة، ومتحولًا مثل بروتس Proteus». وهذا ما ينطبق على ديونيسوس الروماني؛ طبيعة إغريقية متحولة إلى انتهازية إيروتيكية محدودة النطاق. إن التغير الجنسي لعبة ماكرة. وسيرًا على موعظة أوڤيد؛ فالعاهرة الحكيمة تُخنِّث وتحوِّل جنس حروفها من «هو» إلى «هي». فالإمبراطورية حوَّلت مسار الطاقة المفاهيمية الرومانية نحو الجنس. ولقد أثرت المفردات الجنسية شديدة التخصُّص لـ «مارتيال» Martial في علم

المصطلحات الطبية الحديثة. فاللاتينية هذه اللغة الدقيقة، على الرغم من افتقادها للرحابة، فإنها تصبح على درجة عالية من الدقة، عندما يتعلَّق الأمر بالتعبير عن النشاط الجنسي. فعالم اللاتينية «فريد نيكولس» Fred Nichols يخبرني أن ثمَّة فعلًا لاتينيًا عند مارتيال Martial، استخدمه كاتولوس للمرة الأولى، ليصف حركة رجة ردفيّ الشريك السلبي الخفاقة أثناء اللواط. وفي الحقيقة قد كان ثمَّة صيغتان من هذا الفعل، إحداهما للذكور والأخرى للإناث.

إن أثينا الكلاسيكية التي بجَّلت الرياضة الذكورية، لم يكن لديها سادومازوخيين جنسيين ظاهرين ومتلبسين، أو من يرتدون ملابس الجنس الآخر، أو مخنَّثين في الشوارع. أما الإمبراطورية الرومانية، من ناحية أخرى، إذا كنَّا نصدق هجَّائيها، فقد كانت تعج بمخلوقات متأنِّثة مخنَّثة. فأوفيد ينبِّه المرأة إلى أن تكون على حذر من الرجال الأنيقين ذوي تصفيفات الشعر «المصقول بعطر الناردين أو الطِّيب». لا بد أنهم خرجوا لسرقة ثيابك! «ما عسى المرأة أن تفعل، عندما يكون عشيقها أنعم منها، وربما يكون لديه رفاق ذكور يجامعونه؟»[1] وها هو أوسونيوس Ausonius يقول للواطيّ أزال شعر ردفيه وشرجه: «إنك امرأة من الخلف، رجل من الأمام». إننا نلمس حضورًا للصبية المتأنِّثين كالفتيات، والذكور الداعرين من ذوي الشعر المرسل على أكتافهم، في نصوص شعراء أمثال «هوراس» Horace، و«بيترونيوس» Petronius، و«مارتيال». وقد رأينا «جايوس يوليوس فايدروس Gaius Julius Phaedrus» ينحى باللائمة على بروميثيوس Prometheus السكران[2]؛ لامتلاك المثليين أعضاء ذكورة، فهو من ألصق الأعضاء الجنسية الخطأ بالآدميين عندما كان يشكِّلهم. أما شخصية السحاقية التي كانت نادرة الظهور في الأدب الإغريقي، فقد نالت حظوة وشهرة في روما. فالشاعران مارتيال وهوراس يسجلان سحاقيات أو مدلكات[3] tribads حقيقيات من الحياة الواقعية، هن: بالبا Balba، و«فيلاينيس» Philaenis»، و«فوليا» Folia، و«أرمينوم» Arminum، بطاقتهن الجنسية الذكورية». وثمَّة إساءات مبطنة، وتعريض، وغمز innuendos، حول الطقوس النسائية الخالصة للإلهة الطيبة Bona Dea، التي حطمها

(1) The Art of Love and Other Poems, trans. J. H. Mozley (Cambridge, 1962), 433.

(2) ذلك عندما كلفه زيوس بخلق البشر وفق الأسطورة اليونانية. [المترجم].

(3) مصطلح tribad مشتق من tribas، وهي في النشاط الجنسي لدى الرومان القدماء، المرأة التي كانت تريد أن تكون هي الشريكة الفاعلة، أو المعتلية في الجماع. والرومان لم يصنفوا الجنس وفق المثلية والغيرية، بل كان لديهم بدلًا من ذلك كلمات تدل على الشريك الفاعل والشريك السلبي. وحتى بداية القرن العشرين، كان المصطلح يستخدم للإشارة إلى الممارسات الجنسية للسحاقية عمومًا. لذا كان يطلق على السحاقيات من وقت لآخر: tribades. [المترجم].

«بوبليوس كلوديوس» Publius Clodius مرتديًا ملابس النساء.[1] المحاور عند لوقيان Lucian يشجب الأفعال السحاقية بوصفها «عواطف خنوثة»، ويسمِّي الدمى الجنسية أو القضيب الصناعي dildos «أدوات مشهورة للرغبة الجنسية، محاكاة غير مقدَّسة لوحدة غير مثمرة»[2]. لقد مثَّل سوء توجُّه روما الجنسي تهديدًا خطيرًا، ولكنه كتب نهاية الوثنية.

إن ممارسة اللذة ترتبط بالدوائر الجماعية، لا بمركز السلطة. واليوم أيضًا، قد يهوى المرء ممارسة العبث والعفوية عند صديق، أو عاشق، أو نجم، ولكنه ينشد شخصية مختلفة عند الناس من ذوي السلطة المهنية، أو السياسية. فكلما كانت الحياة اليومية للرؤساء والجراحين والطيارين أكثر عادية، وتفتقر إلى التخيل وباعثة على الملل، كان ذلك أفضل بالنسبة لنا، شكرًا جزيلًا. فالوزارة التراتبية ينبغي أن تكون تقشفية ومركزة. لا تتربح من أزمات الهوية، فهذه هي منطقة الفن. ولقد كانت روما تمتلك عبقرية في التنظيم، وقد استوعبت الكنيسة الكاثوليكية بنيتها الإدارية، وحوَّلت ملة دينية نشأت في فلسطين، ملة باطنية خفية، إلى ديانة عالمية. لقد كانت البيروقراطية الإمبراطورية الرومانية، التي تمثِّل امتدادًا لالتزام الجمهورية القانوني، ماكينة معتبَرة، تعمل على الأمم الأخرى بقوة وحشية. ونحن بعد ألفي سنة من تلك الحقبة، ما زلنا نشعر بعواقب تدميرها لمنطقة يهودية[3] Judaea، وتشتيت اليهود المشاكسين الذين

(1) في الميثولوجيا الرومانية، هي إلهة العذرية والنساء والخصوبة. وكانت بنت الإله فاونوس Faunus، وعادة ما كانت تُذكر باسم «فاونا» Fauna، وتعبد في معبد على تل أفنتاين Aventine Hill أحد التلال السبعة التي بنيت عليها روما القديمة. ولكن طقوسها السرية، كانت تقام في بيت أحد قضاة الرومان البارزين. وكانت الطقوس تتم في الرابع من ديسمبر/ كانون الأول من كل عام، ولا تضم سوى النساء فقط. إلى درجة أن الرسومات أو اللوحات التي تشتمل على رجال، كانت محرمة جنبًا إلى جانب كلمتيّ النبيذ ونبات الآس myrtle ذي الرائحة العطرية؛ لأنها تعرضت ذات مرة للضرب من أبيها فاونوس بساق نبات الآس، بعد أن سكرت بالنبيذ. وكانت الطقوس تتم سنويًا بتنظيم من زوجة القاضي الكبير الموجود في روما، يساعدها في إتمامها عذارى فستال، أو كاهنات الإلهة فستال العذارى Vestal Virgins. ولم يعرف عن هذا الاحتفال سوى النذر اليسير، ولكن العبادة تبدو أنها كانت عبادة زراعية في أصلها. والحادثة الأشهر المرتبطة بهذا الاحتفال الذي تشير إليه باليا، هي استباحة بوبليوس كلوديوس في عام 62 ق.م لهذا الاحتفال المقدس، بحضوره سريًا في بيت كبير أعضاء جمعية الكهنة pontifex maximus، مرتديًا ملابس النساء. لمزيد من المعلومات، والرسومات، انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Bona_Dea. [المترجم].

(2) (Amores. 28). Lucian, 190.

(3) اليهودية، هي تسمية تاريخية يونانية- رومانية، لمنطقة جبلية في جنوب فلسطين. تمتد هذه المنطقة من ساحل البحر الميت باتجاه الغرب وتشمل القدس والخليل وبئر السبع. تأتي التسمية من اسم قبيلة يهودا العبرانية. هذه المنطقة ظهرت فيها مملكة يهودا. وهي إحدى المملكتين اليهوديتين القديمتين، ثم ظهرت =

رفضوا أن يصبحوا رومانًا. ومن أفلام هوليوود، نحن نعرف كم كان صوت هذه الماكينة عاليًا، فطبولها الرعدية التي لا تتوقَّف كانت تقود مصير الرومان عبر العالم، وعبر التاريخ. ولكن عندما انصرف سادة الماكينة إلى التفاهة واللهو، تداعت القوة الأخلاقية الرومانية.

يمدنا المحلِّلون الرومان بثرثرة ووشايات طريفة. فقد وردت معلومات عن ممارسة اللواط من جانب أباطرة من أمثال «تبيريوس» Tiberius، و«نيرو» Nero، و«غالبا» Galba، و«أوثو» Otho، و«كومودوس» Commodus، و«ترايان» Trajan، و«إلاغابالوس» أو إيل جبل Elagabalus. حتى يوليوس قيصر سرت عنه شائعة أنه كان ذو ميول جنسية مزدوجة bisexual. لقد وقع «هادريان» Hadrian في حب أنتينوس Antinous الجميل، وألَّهه بعد مماته، ونشر صورته في كل مكان. وكان كاليغولا Caligula صاحب ذوق حميم في الأرواب الباذخة، وملابس النساء. وقد ألبس زوجته كايسونيا Caesonia درع الحرب واستعرض بها أمام الجنود. لقد عشق الاستعراض والتقنُّع، خلف شعر مستعار، وملابس مغنٍّ، وراقص، وسائق مركبة، ومحارب، وصائدة عذراء، وزوجة. لقد عرض نفسه في كل هيئات الآلهة ذكورًا وإناثًا. وفي هيئة يوبيتر Jupiter أغوى كاليجولا نساء كثيرات، بمن فيهن أخواته. وها هو كاسيوس ديو Cassius Dio يشير بطريقة لاذعة إلى أنه، أي كاليجولا «كان متشوقًا للظهور في صورة أي شيء آخر غير صورة الإنسان والامبراطور»[1].

أما نيرو/ نيرون Nero، فقد اختار أدوار الشاعر، والرياضي، وسائق مركبة الحرب. لقد ارتدى ملابس ممثل تراجيدي وهو يتفرَّج على حريق روما. وعلى منصة المشاهدة عزف الأبطال والبطلات، الآلهة والإلاهات. لقد تظاهر أنه عبد هارب، ورجل أعمى، ومجنون، وامرأة حُبلى، وامرأة في المخاض. وارتدى قناع زوجته «بوبيا سابينا» Poppaea Sabina التي يُقال إنها قد توفيت بعد أن ركلها في بطنها، وهي حبلى. لقد كان نيرون مهندسًا معماريًّا ذكيًّا للمشهد الجنسي. فقد شيَّد بيوت دعارة على ضفاف النهر، ونصَّب عليها نساء شريفات يستجدينه، ويتحرَّشن به عند مداخلها. وقيَّد الضحايا ذكورًا وإناثًا إلى أعمدة، وارتدى جلود حيوانات، وقفز من عرين ليهاجم أعضاءهم(ن) الجنسية. لقد اخترع نيرون حالتيّ مسخ مثلي للزواج؛ فقد قام بإخصاء الصبي سبوروس Sporus الذي كان يشبه زوجته المتوفاة بوبيًّا، وألبسه ملابس نساء، وتزوَّجه أمام البلاط، وعامله فيما بعد كزوجة وإمبراطورة. وفي الزواج

= فيها بعد الغزو الفارسي المملكة الحشمونية، التي صارت تعرف بمملكة يهودا أثناء الحكم الروماني لفلسطين. [المترجم].

(1) Dio›s Roman History, trans. Ernest Gary (London, 1927), 7: 347.

الذكري الثاني مع شاب، كان السيناتور المؤرِّخ «تاسيتوس» Tacitus يسميه «بيثاجوراس» Pythagoras وسيوتونيوس دوريفوروس» Suetonius Doryphorus، حيث تم عكس الأدوار الجنسية؛ فالإمبراطور كان هو العروس. «في ليلة الزفاف»، كما يطلعنا سيوتونيوس «كان يقلد صرخات وتأوهات وغنجات فتاة تُفض بكارتها»[1].

لقد أعطى «كومودوس» Commodus اسم أمه لمحظيته، جاعلًا حياته الجنسية دراما أوديبية. وقد ظهر في هيئة الإله «ميركوري» Mercury وهرقل مخنَّثًا. وقد لُقِّب بـ«الأمازوني»؛ لأنه ألبس محظيته مارسيا ملابس محاربة أو أمازونة، وأراد الظهور هو نفسه كأمازونة في الساحة. وكذلك نرى إيلاجابالوس أو إيل جبل Elagabalus ابن عم «كاراكالا» Caracalla وقد جلب العادات الجنسية المتبدلة المتلونة من آسيا الصغرى إلى روما الإمبراطورية. لقد أساء بحريره، ومجوهراته، ورقصه إلى الجيش الروماني. وكان عهده القصير يميد بالألعاب، والمواكب، وألعاب الصالونات. يقول «لامبريديوس» Lampridius: «لقد كان يستيقظ ليجد نفسه حلوانيًا، أو صانع عطور، أو طباخًا، أو صاحب دكان، أو قوّادًا، بل إنه مارس كل هذه المهن في منزله بصورة متواصلة»[2]. لقد كان ما يتمتع به إيلاجابالوس من بذخ الوصول السهل لهذه الأدوار السوقية، إنما هو تعبير عن حراك اجتماعي معكوس. فهو، مثل نيرون، مارس «التحول والخنوثة الطبقية» class transvestism وهي عبارة «ديفيد رايزمان» David Reisman التي أطلقها على تقليعة «البلوجينز» المعاصرة[3].

لقد كانت عاطفة حياة إيلاغابالوس في تشوقه وتوقه للأنوثة womanhood. فكان يرتدي الشَّعر المستعار، ويعرض نفسه للعهر في كراخانات، أو بيوت دعارة رومانية حقيقية. وهاهو كاسيوس ديو Cassius Dio يخبرنا أنه:

«كان يجلس إلى جانب غرفة ما في القصر ويمارس ابتذالاته، فكان يقف دائمًا عاريًا على باب الغرفة، كما تقف العاهرات، ويهز الستارة التي تتدلّى من حلقات ذهبية، فيما يقوم وبصوت ناعم ومائع بإغواء المارين من أمامه. وقد كان هناك بالطبع رجال تم التنبيه عليهم، وبشكل خاص أن يلعبوا أدوارهم أمامه... كان له أن يجمع المال من رعاته وكان يظهر استحسانًا لما يكسبه من مال؛ وكان أيضًا يتنازع مع زملاء هذه المهنة المشينة، مدعيًا أثناء الشجار أنه كان لديه عشّاق أكثر منهم، وأنه جنى من المال أكثر مما جنوا».

(1) The Twelve Caesars, trans. Robert Graves (Harmondsworth, 1957), 224.
(2) Scriptores Histoiae Augustae, trans. David Magie (London, 1924), 2:165.
(3) Review of Bruno Bettelheim, Symbolic Wounds, Psychiatry 17 (1954): 302.

في محاكاته المومس المقبوض عليها متلبسة، وتعرضها للضرب من زوجها، اعتز الامبراطور بما كان يمتلكه من عيون سود، بوصفها هبة من الآلهة. لقد استدعى ذات مرة رجلًا فاحشًا، مشهورًا بضخامة ذكره، وحيَّاه «بوقفة أنثوية فاتنة تخلب العقول»، قائلًا له: «لا تقل لي يا لورد، فأنا سيدة». لقد مثَّل إيلاغابالوس شخصية الأم الكبرى في مركبة يجرها أسد، ووقف على الملأ مثل ڤينوس بوديكا (المتواضعة) Venus Pudica، راكعًا صافعًا ردفيه أمام شريكه الذكر. وقد تم إثناؤه عن إخصاء نفسه، قابلًا بضجر الاكتفاء بالختان كحل وسط. يقول «ديو» Dio: «لقد طلب من أطبائه تدبير موضع لفرْج امرأة في جسده، عن طريق الشق أو القطع، واعدًا إياهم بمبالغ مالية ضخمة إذا ما فعلوا ذلك»[1]. لكن العلم الذي لم يتقن مثل هذه العمليات، إلا في وقت حديث، يبدو أنه كان أكثر تخلُّفًا كما هو واضح عن الخيال الجنسي آنذاك.

إذن لقد كانت القوة المطلقة بوابة إلى الحلم. فقد صنع الأباطرة الرومان مسرحًا حيًا من عالمهم المضطرب. لم تكن هناك فجوة بين الأمنية وبين تحقيقها؛ فقد قفزت الفنتازيا إلى الرؤية المحقَّقة. الحفل التنكري الروماني الإمبراطوري: لعبة تخمين الكلمات، والاستجوابات، والتهكم. لقد جعل الأباطرة الأقنعة الجنسية وسطًا فنيًا، لدنًا مثل الصلصال. لقد أشعل نيرون النيران في المسيحيين وهم أحياء، على وليمة ليلية، لاهيًا لهوًا واقعيًا. إن النسخ الرومانية من التماثيل الإغريقية تعد صماء خرقاء فظة. كذلك كان الأمر مع ما قامت به روما من تحرير جنسي للدراما الإغريقية. فالأباطرة الذين عملوا على الإثارة، أو التعذيب، أو الهيجان، أزالوا الشعر والفلسفة من المسرح. لقد كانت الفيللات الرومانية مزودة دائمًا بأحواض للتقيؤ vomitoria، عبارة عن أحواض تشبه المزود أو المعلف، وذلك لتقيؤ آخر ستة ألوان من الطعام قبل البدأ في تناول الطعام التالي. كما أن كلمة vomitoria هي اسم مخارج المدرجات الرومانية التي كانت الجماهير تنساب عبرها. فالإمبراطورية الرومانية وريثة الثقافة الهيلينستية الممتدة المنبسطة، عانت من الإفراط. وهي معيار أو ختم الانحطاط. عقل مفرط، وجسد مفرط أيضًا، أعداد مفرطة من الناس، حقائق مفرطة. عقل الملك مرآة منحرفة للزمن. لم تكن لديهم سينما، فاخترع نيرون السينما الخاصة به. في أثينا كان الفتى الجميل صُنعة أو عمل عقائدي، معبود object de culte. وكان الأشخاص في روما ماكينات على خشبة المسرح، مانيكانات، ديكورات. حياة الأباطرة السفهاء تفضح مدى قصور أسطورة الحرية الشخصية في زمننا المعاصر. كان هناك الرجال الذين كانوا أحرارًا، والذين أمرضتهم

(1) Dio, 9:463, 471.

الحرية. فالتحرر الجنسي، سرابنا الخادع، ينتهي إلى ارتخاء وخمول. لقد كان يوم الإمبراطور خنوثة تدور؛ في عمل دائب. ولكن هل كان الإمبراطور أسعد حالًا من أسلافه الجمهوريين، بأدوارهم الجنسية المتصلبة؟ إن الكبت يولد المعنى، ويحدد الغرض.

فكلما كان الإمبراطور أخلاقيًا، قل انجراره إلى المسرح. يقول «ديو» Dio في حديثه عن إمبراطورة ترايان Trajan: «عندما دخلت زوجته بلوتينا Plotina القصر للمرة الأولى، دارت حتى أصبحت قبالة الدرج والعامة، وقالت: «إنني أدخل هنا كشخص أتمنى أن أكون عليه أثناء مغادرتي. وقد تصرَّفت طوال عهدها الكامل بأسلوب لا يلومها أحد عليه.»[1] بنزاهة روما القديمة، ترفض بلوتينا التحول العشوائي للشخصية. فالإنسان الأخلاقي لديه قناع واحد، مثبَّت بإحكام في السلسلة العظيمة للوجود. وفي رفضه للأساطير التي تُحاك حول آلهة تغير أشكالها، يقول أفلاطون: «أليس من الأفضل دائمًا أن نكون أقل قابلية للتغير أو التحول بفعل سبب خارجي؟ فكل إله يكون بالكمال والخير قدر المستطاع، ويظل إلى الأبد في صورته الخاصة تلك من دون تغاير أو تباين»[2]. فالفضيلة والألوهية وحدوية أپوللونية منسجمة. فالإمبراطورة بلوتينا تقاوم التقسيم الذاتي لخبرة دنيوية. فتعدُّد الأقنعة أمر فوضوي. فهرمس لص. ومن هنا، فإن القرن الثامن عشر النيوكلاسيكي أو الكلاسيكي الجديد، وعلى خلاف الرينيسانس، يرفض الخنوثة: فألكسندر پوپ Pope ينتقد تأنث لورد هيرفي Lord Hervey الذي يضعه في قالب سبوروس Sporus غلام نيرون، لتحديه «السلسلة العظيمة للوجود». إن سبوروس يرفض أن يحدِّد نفسه في دور اجتماعي أو جنسي واحد، متجاوزًا ومتعديًا حدود الذكر والأنثى، الثدييات والزواحف، وحتى الحيوانات والمعادن[3] وبالنسبة إلى پوپ، فإن الإنسان يعرف مكانه الخاص ووجهه الخاص. لا توجد أقنعة.

ولا يمكن على الإطلاق أن يتم التوفيق بين التحول الذاتي المسرحي، كمبدأ مغرٍ في زمننا هذا، وبين الأخلاقية. فمنذ قديم الزمان وصاعدًا، والمسرح المحترف يتحرَّك تحت ظل غيمة أخلاقية. حاكم مطلق autocrat، فنان artist، ممثل، actor: الأقنعة حرة حرية سحرية، ولكنها مخلَّة بالاستقرار. فقد كان ظهور إمبراطور على الخشبة صادمًا، حيث إن الممثلين كانوا طبقة متدنية déclassé، ممنوعين من نيل الجنسية الرومانية. ولقد شجب القديس أوغسطين

(1) Ibid., 8:369.

(2) The Republic, trans. H. D. P. Lee (Harmondsworth, 1955), 119.

(3) انظر مقالتي للتخرج، «Lord Hervey and Pope,» Eighteenth Century Studies 6 (Spring 1973): 348–71.. وتعليقات عليها في مقالة رئيسية، Epistle to Arbuthnot, Times Literary Supplement, 2 Nov. 1973. 305–34.

«الجنون الشهواني للمسرحيات»، و« بؤرة الرذيلة الفاحشة» للمسرح[1]. وهذا تيرتوليان Tertullian يشكو لاأخلاقية المسرح، وارتياد العاهرات للمسارح، وهؤلاء اللائي يغشين خشبة المسرح للإعلان عن أنفسهن. لقد كانت الممثلات الإنجليزيات الأوليات في أواخر القرن السابع عشر، مذمومات مشتهرات بعهرهن. في حتى نهاية عقد ستينيات القرن العشرين، وتحديدًا عام 1969، كان سجل نيويورك الاجتماعي New York Social Register لا يزال يُسقِط اسم الرجل الذي يتزوج من نجمة سينمائية. لقد ساوى البيوريتانيون أو التطهيريون Puritans الذين استطاعوا غلق المسارح لمدة ثمانين عامًا، بين الخيال والخديعة. وقد كانوا على حق. فما زال الفن سبيلًا للهروب من الأخلاقية. والممثلون يعيشون في وهم؛ فهم عرَّافون مستحون، منقوعين في الوجود. هم مفبركو المزاج والإيماءة المهرة، إنهم ينامون على حواف اللقاء. الممثل والفنان هما أول من يسجل تغيرًا تاريخيًا. إنهما يكتبان الأوراق الكهنوتية للأقنعة الجنسية الغربية.

لقد كان الانحطاط الروماني هو المناوشة الأخيرة بين العناصر الأپوللونية والعناصر الديونيسوسية في الثقافة الوثنية. فقوة وصلادة الجمهورية الرومانية، نبعت من توليفها عقيدة أپوللونية للدولة مع طقوسية أرضية قديمة. لقد كانت آلهة الرومان الأولين ذكورًا، مع إلاهات خصوبة خاضعات. وعلى الرغم من أن عبادة الأم الكبرى قد أدخلت إلى روما في عام 204 ق. م، وظلت دائمًا خيارًا للأرستقراطية، إلا أن شعبيتها أثناء الإمبراطورية كانت تعبيرًا عن انطلاقة دالة من المبادئ الأولى لروما. لقد وفدت هذه العبادة من شرق المتوسط، حيث الطبيعة هناك أقل ترحابًا، وأكثر تسلطًا. فهل كان هذا التحول نحو الألوهية المؤنثة تقدمًا أم نكوصًا ثقافيًا؟ والرد أنها آنذاك والآن، فإن عبادة الأم الكبرى في عصر حضري يعد أمرًا انحطاطيًّا. فالرومان الإمبراطوريون كانوا قد توقفوا عن العيش في دورة الطبيعة أو بواسطتها. لقد فارقت الأم الكبرى قوة الحياة الخصبة إلى القناع الجنسي السادومازوخي. لقد كانت هي المرأة المهيمنة الأخيرة. في أواخر عهد روما، كان الرجال سلبيين تجاه التاريخ. فالانحطاط هو متاخمة البدائية للحكمة، عودة للتاريخ دائرًا على نفسه. الأم الكبرى الرومانية، بأسمائها العديدة ورموزها الكثيرة، كانت مثقَّلة بالماضي. حملها كان متحفيًّا كهنوتيًّا، متحفًا سكندريًا آخر.

لقد كانت الأم الكبرى بؤرة القلق الجديد والتوق الروحاني، والذي لن يتحقَّق لها إشباع سوى بتكثيف المسيحية. لقد أقر آباء الكنيسة بالأم الكبرى بوصفها عدوة المسيح. فالقديس

(1) The City of God, trans. Marcus Dods (New York, 1950), 37, 53.

أوغسطين يكتب في نقطة تحول ومنحنى مهم في الثقافة الغربية (415 ميلاديًا)، واصفًا شعائر «سيبيلي» Cybele بأنها «فاحشة»، «مشينة»، «قذرة»، العربدة المجنونة الرجيمة للمخنَّثين والرجال المشوَّهين»، ويقول أيضًا: «فإذا كانت هذه طقوس مقدَّسة، فما التدنيس؟ وإذا كان هذا تطهرًا، فما الدَّنس؟.. لقد تفوَّقت الأم الكبرى على جميع أبنائها، لا في عظمة الإلهة، بل في الجريمة.» إن سيبيلي «وحش» تفرض تشوهها ووحشيتها على كهنتها المخصيين. حتى يوبيتر Jupiter أقل لعنة:» فهو، بكل إغواءاته للنساء أساء للسماء مع واحد هو «جانيميدس» Ganymede؛ فهي she، مع كثير جدًا من المتأنثين العموميين والمعروفين، دنَّسوا الأرض وأغضبوا السماء»[1]. الأم الكبرى مثل روما نفسها، هي عاهرة بابليون.

لم تستطِع المسيحية التسامح مع الدمج الوثني للجنس والوحشية والألوهية. لقد زجَّت بالطبيعة الأرضية إلى المملكة السفلية؛ لتجتاحها ساحرات القرون الوسطى. أصبحت الأرواح الشبحية daemonism شيطانية demonism، مؤامرة ضد الله. وأصبح الحب، والرقة، والورع، هذه الفضائل الجديدة، صفات ناعمة للشهيد الفلسطيني. وإجلال القوة الوثني حوَّل السياسة إلى حمام دم. لقد تأرجحت روما في عهدها الأخير بين الإرهاق والوحشية. التطهير والإخصاء في العقائد الأمومية كان رمزًا قربانيًا للاعتماد البشري على الطبيعة. ولكن، في الإمبراطورية، أصبحت الخيوط معقدة ومتلوية، والخصاة أصبحوا محترفين. مجموعات منهم، في شَعر مستعار، متجمِّلون، يرتدون ثيابًا أنثوية مبهرجة، جابوا البلدات والطرق السريعة، مجلجلين بالصنوج، يتسوَّلون الصدقة. يصفهم أبوليوس Apuleius قائلًا: «يصوصوون ويزقزقون تعبيرًا عن الانشراح بأصواتهم النسائية المتقطِّعة»[2]. لقد كان تبوَّأ المخصيون مكانة عالية في الإمبراطورية. وقد ازدراهم قادة الكنيسة. فالصرامة المسيحية تجاه قولبة الأدوار الجنسية، تعود بتاريخها فعليًا إلى هذه الفترة، فترة الأقنعة الشرسة المنمَّقة. فالخصاة مناصرو الأم الكبرى، يحوِّلون العربدة الطقوسية إلى كرنفال الشارع، يضعون المتأنِّث أو المثليّ في سمعة سيئة دائمة. وعندما تطفو المرأة على السطح مجدَّدًا في البانثيون pantheon، أو المجمع المقدس المسيحي، سوف تكون العذراء الوديعة من دون نجاسة حيوانية. وبنفيها على يد أوغسطين، تختفي الأم الكبرى لأكثر من ألف عام. ولكنها سوف تعود بكل جلالها في عصر الرومانسية، تلك الموجة التاريخية للطراز القديم.

وعلى الرغم من تدمير المسيحية لصور الوثنية الخارجية الشكلية، إلا أنها لم تقم أبدًا

(1) Ibid., 43, 232-33.

(2) The Golden Ass, trans. Jack Lindsay (Bloomington, 1962), 180-81.

بوقف الاستمرارية الوثنية للأقنعة الجنسية، الكامنة في لغتنا، وأفكارنا، وفي صورنا. لقد ورثت المسيحية شك اليهودية وارتيابها من صنع الصورة. ولكنها في قرون توسعها وامتدادها، بدأت في استخدام الصور كأداة تعليمية. لقد كان المسيحيون الأوائل طبقة دونية أمية. وكانت الصور المسيحية تلك الخربشة الابتدائية، فنًّا كهفيًّا جديدًا في جبَّانات رومانية، ثم أبحروا لأعلى نحو القباب البيزنطية، حيث نسخوا الأوضاع الأيقونية الإغريقية والنمط الأپوللوني ذا الملامح القطعية. فالقديسون المسيحيون- بهذا المعنى- هم أقنعة وثنية مولودة من جديد. وقد شخَّص مارتن لوثر فقدان المسيحية الأصلية في الكنيسة الإيطالية. والرومانية وثنية باقية وبتألُّق في الكاثوليكية، نرى انسيابها في الرينيسانس، وفي الإصلاح المضاد -Counter Reformation، وما بعد ذلك.

إن الوثنية هي تصويرية أضيفت إليها إرادة القوة، فالوثنية هي الطقوسية، والعظمة، والضخامة، والشبقية الحسية الجنسية في آن معًا. المسرح كله استعراض وثني، إنه اختيال الأقنعة الجنسية الفاجر. فحملة اليهودية لجعل الألوهية خفية غير مرئية لم يكتب لها النجاح الكامل أبدًا. لأن الصور دائمة الروغان من قبضة التحكم الأخلاقي، خالقة بذلك تقاليدها الفنية الغربية اللامعة الذكية. الوثنية هي فاشية العين. والعين الغربية ستظل قائمة، سواء بموافقة الضمير أو رغمًا عنه. إن الصور إسقاط قديم، أقدم من الكلمات والأخلاق. الشخصية الإغريقية- الرومانية هي نفسها صورة مرئية، ولها شكل وملمس. لقد أصبحت عيوب ونواقص المسيحية اليهودية الجنسية والسيكولوجية، بارزة بوضوح في عصرنا الحالي. فالثقافات الشعبية التي يتدفَّق إليها الآن كثير من الفن والفكر، هي بابل الجديدة. إنها مسرحنا الجنسي الإمبراطوري، معبد أسمى للعين الغربية. إننا نعيش زمن الأوثان. فالماضي الوثني، لم يمت أبدًا، إنه يشتعل مجدَّدًا فيما لدينا من هيراركية صوفية نجومية.

الفصل الخامس
صورة النهضة
الفن الإيطالي

شهدت الصورة وصيغتها الوثنية ميلادها الجديد خلال عصر النهضة الذي مثَّل في مجمله تفجرًا للأقنعة الجنسية. واتبعت الدراسة الأكاديمية الحديثة نزعة مسيحية، تجعل من الملامح الحادة للنهضة ملامح أكثر نعومة، مضفية عليها نغمة أخلاقية تتنافى مع تلك الفترة الزمنية. وقد أعاد المتخصِّصون تعريف الإنسانية في عصر النهضة، بتأنٍّ ووفق صورة image خاصة بهم، تتسم ملامحها بالصبر والحكمة والحصافة. ولكن كان في استطاعة تلاميذ رافائيل Raphael القديس تدبير التخلص من أي فنان منافس على قارعة الطريق.[1] فقد دشَّن التوسع الفكري والجغرافي المفاجئ لثقافة الرينيسانس، ثلاثة قرون من الاضطراب السيكولوجي، خصوصًا وأن الرينيسانس كان نمط فرجة وعرض، تباه وثني الطابع. لقد حرَّر عصر النهضة العين الغربية التي كبتتها وقمعتها المسيحية طوال العصور الوسطى. تلك العين التي اندمج فيها الجنس والعدوانية اندماجًا لا أخلاقيًا.

إن سلسلة الوجود العظيمة التي تمثِّل مبدًا رئيسيًا من مبادئ الثقافة الغربية من القدم الكلاسيكي وحتى عصر التنوير، ترى العالم تراتبيًا، هيراركيًا، تصاعديًّا من معادن، ونبات، وحيوان، وإنسان، وملاك، ثم الله. كما شهد عصر النهضة أيضًا حالة من الاضطراب السياسي وعدم الاستقرار. فعوليس أو أوليسس Ulysses عند شكسبير تضع السياسة ضمن سلسلة

---

(1) المقصود بالعبارة المسيحيين عمومًا، خاصة الذين كانوا ينفذون التعاليم الدينية بتزمت أو لأغراض سياسية، مثلما نرى الآن في استغلال جميع الديانات. وتلاميذ رفائيل هم من ينفذون الأوامر مثلما هو الملاك المجنح القديس رفائيل ينفذ أوامر الرب. [المترجم].

الوجود العظيمة؛ حيث تصبح مسألة عدم احترام السلطة، شأنها شأن اضطراب حركة الكواكب، تسبب الزلازل والأعاصير (Troilus and Cressida I.iii. 83-126). إلا أن هذا التوتر الدائم بين الأقنعة الجنسية وبين النظام العام، لعب دورًا مهمًّا في إنتاج وفرة أدبية وفنية رينيسانسية. فالاحتفال بالجمال، وضرورة تطبيق النظام، هما انعكاس يكشف إلى أي مدى يعد الاضطراب قريبًا.

وفي العصور الوسطى، عانت سلسلة الوجود العظيمة من صدمة مناخية، سُميت «الموت الأسود»[1] Black Death عام 1348، وهو طاعون دُبيّلي bubonic plague قتل ما يقرب من 40٪ من سكان أوربا. ويصف «جيوفاني بوكاتشو» Boccaccio عجز القانون والحكومة، وهجر الآباء لأطفالهم والأزواج لزوجاتهم، بامرأة كريمة النسب، سقطت صريعة المرض، وكان يرعاها خادم ذكر: «ولم يكن يخالجها أدنى هاجس تجاه أن تُظهر أي جزء من جسدها بحرية، كما لو كانت تتصرَّف أمام امرأة من جنسها...؛ وفي هذا تفسير لماذا أصبحن هؤلاء النساء اللائي شفين من المرض، أقل عفَّة بعد ذلك»[2]. فقد أضعف «الموت الأسود» متانة الضوابط الاجتماعية لدى البشر. حيث كان له تأثير قطبي جاذب، يدفع بالبعض نحو الفسق والفجور، وبالبعض الآخر، من أمثال التطهريين، نحو التدين.

لقد كتب الطاعون الأثيني، كما قلت من قبل، نهاية الكلاسيكية الرفيعة. أما الموت الأسود؛ فقد عمل في اتجاه عكسي، على ميلاد النهضة من تحت أنقاض العصور الوسطى. يقول «فيليب زيجلر» Philip Ziegler: «لقد تشكَّلت ملامح الإنسان العصري داخل بوتقة الموت الأسود»[3]. فقد كان لعجز الكنيسة عن توفير الحماية للطيبين والأخيار، أثر واضح في إلحاق الضرر بسلطتها، وتمهيد الطريق أمام جهود الإصلاح. وأعتقد أن هول الطاعون الأثيني وقذارته كانت السبب الرئيسي في كسر التابو المسيحي الخاص بإظهار الجسد. لقد عاد العري الوثني إلى الظهور مجدَّدًا، في صيغته الهيللينستية البائسة من تعذيب، ومذابح، وتفسخ. فقد وضع الطاعون الشخصية personality في بعد فيزيقي أو لنقل الأثينية في مواجهة وضع علماني صرف، وذلك بجعله الأشخاص أجسادًا مجردة من أي معنًى آخر.

---

(1) يستخدم مصطلح **الطاعون الأسود** (أو **الموت العظيم** أو **الموت الأسود**)، للإشارة إلى وباء الطاعون الذي اجتاح أنحاء أوربا بين عامي 1347 و1352 وتسبب في موت ما لا يقل عن ثلث سكان القارة. انتشرت أوبئة مشابهة في نفس الوقت في آسيا والشرق الأدنى، مما يوحي بأن هذا الوباء الأوربي كان جزءًا من وباء عالمي. [المترجم].

(2) Decameron, trans. G. H. McWilliam (Harmondsworth, 1972), 50-54.

(3) The Black Death (New York, 1969), 278.

وسوف أبدأ مع فن النهضة من خلال الموت الأسود. حالة قبح عام، ومجاهرة، وحب ظهور أزاح الأخلاقية عن الجسد، وأعدها لإعادة المثالية في الرسم والنحت مرة أخرى. فمجموعة الديكامرونDecameron[1] للكاتب والشاعر بوكاتشو Boccaccio، التي يؤطّرها الطاعون هي العمل الأول لأدب النهضة، فهي ملحمة للتفكك والتجديد الثقافي.

وكما يقول «يعقوب بوركهاردت» Jacob Burckhardt، كان في عصر النهضة ثمّة «إيقاظ للشخصية»[2]. إذ يكتظ فن النهضة بشخصيات متغطرسة، إغوائية، متّقدة الحماس. لقد كانت إيطاليا خلال تلك الفترة تستعيد المسرحَة الوثنية للهوية الغربية. ثمّة ولع إلى حد الجنون بأدوات التجميل، وتسريحات الشعر، والملابس. فما كان يعد في العصور الوسطى تبرجًا وترفًا أصبح بمثابة اللغة العامة للأقنعة. العمارة أيضًا تصطبغ بصبغة زاهية. فالرخام الأبيض للقبة الفلورنسية Florentine Duomo (التي اكتملت أوائل عصر النهضة) مصلّبة بالأحمر والأخضر، هي ذبذبات هلاوسية تحت الشمس الإيطالية. هذا التدفُّق البادي في تعدُّد الألوان، يشبه الوصول إلى ڤرجيل Vergil بعد القيصر وشيشرون Cicero. فباليتة الألوان الفنية الجديدة للإنيادة- وردي، وبنفسجي، وأرجواني- تدل على تكاثر الأقنعة الإمبراطورية الجنوني الهوسي. كذلك كان الحال في النهضة، مثل عقد ستينيات القرن العشرين الذي

(1) اعتبرت «الديكامرون» درة أعمال بوكاتشو. وهي مجموعة من مائة قصة، تروى خلال عشرة أيام الأزمة التي سببها الطاعون الأسود، الذي يمثل محورًا تدور حوله معظم القصص، واستهلالًا لها يرد كنص أشبه ما يكون فنيًا بتقرير عن الطاعون الذي حل بمدينة الراوي- فلورنسا واصفا كيفية انتشار الوباء عبر القارة الأوربية عاميّ 1347 - 1348 والذي يفتك بضحاياه من الأغنياء والفقراء على حد سواء، وبأعداد هائلة. «لا يمكن التخلص من الجثث المتفسخة بسهولة؛ فهي تملأ الشوارع والأزقة، بعد أن تم التخلي عن شعائر وتقاليد الدفن المعتادة، أمام المرضى فيقوم ذووهم بحجبهم بإخفائهم بعيدا عن العيون، ويصور بوكاتشو بعبقرية واضحة لوحة قاسية ومدهشة عن مجتمع على حافة الهلاك». إنه يجعلنا نتساءل: هل سيقضي جميع سكان فلورنسا نحبهم؟ هل سيموت كل سكان أوربا؟ ولكن هذه الافتتاحية في كتاب الموت ليست سوى مقدمة لكتاب الحياة، حياة مليئة بالضحك والسخرية والجنس، سبع نساء شابات وثلاثة شباب، يلتقون في كنيسة في فلورنسا ويقررون اللجوء إلى إجراءات يائسة للهرب من الطاعون؛ فيفرون إلى منطقة ريفية ينقطعون فيها عن المعاناة المحيطة بهم، ويمضّون عطلة جميلة هناك، بين التلال الخضراء وتحت السماء المشرقة، يرقصون ويغنون. وفي كل يوم يروي كل واحد منهم قصة عن موضوعات يختارها الحكم المعيّن من بينهم لذاك اليوم، وتشمل الموضوعات قصصًا مأساوية وأخرى عن الأشباح وقصصًا عن الرعب، أو تذكر أشياء يومية وتفاصيل خاصة، ولكن أغلبها قصص كوميدية وأكثرها شهرة هي تلك التي تدور حول الشهوة الجنسية. [المترجم].

(2) The Civilization of Renaissance in Italy, trans. S. G. C. Middlemore (New York, 1958), 1:147n.

اشتهر بالمخدرات. الألوان والأقنعة في علاقة دينامية. وفي أواخر عصر النهضة نجد العمارة تذوب في الألوان، أو تتوارى تحت سطوة التجميل والتزيين. فها هو الفنان برنيني Bernini يستخدم اثني عشر نوعًا من الرخام الملون لكنيسة كورنارو Cornaro Chapel. إن العين المتحرِّرة تنجرف إلى بحر من الاستثارة الجنسية الحسية، في تدفق طاغ كهذا للجنس والعنف الوثني المتمثل في الأسلوب الباروكي Baroque عند الفنان برنيني.

وينعكس امتلاء النهضة بالأقنعة الجنسية، في **كتاب رجل البلاط** Book of the Courtier لمؤلفه كاستيليوني[1] Castiglione (1528)، صاحب التأثير الهائل على جميع أنحاء أوربا. إنه يقدم برنامجًا للمسرحَة. فهو يقول إنه ينبغي على الإنسان الموهوب أن «يبحث ببراعة ورشاقة عن الفرصة لإظهار موهبته»[2]. الحياة الاجتماعية خشبة مسرح، وكل إنسان كاتب دراما. وهنا يضع كاستيليوني معايير رفيعة للذوق والملابس والسلوك والتصرف. إن رجل البلاط صنعة، عمل من نحت الذات. وهو مخنَّث أيضًا، فهو يملك «حلاوة خاصة»، و«ألق»، و«جمال». اثنتان من صفاته الأساسية تخنيثيتان، وهما «عدم الاكتراث» sprezzatura، و«راحة البال» disinvoltura. فأن نجعل كلامنا وحركتنا يبدوان بلا مجهود، ففي ذلك إخفاء للفعل الذكوري، أو تنكر له. إن المرأة محورية بالنسبة لـ **كتاب رجل البلاط**: يدور الحوار في منزل دوقة مانتوا Duchess of Mantua بينما الدوق نائم، والمرأة هي صاحبة الكلمة الأخيرة. المرأة عند كاستيليوني أنثوية تمامًا. وكاستيليوني يعارض النموذج البتراركي[3] Petrarchan للأنوثة، ذلك النموذج ثنائي الجنس، بغروره وممارسته القتل بدم بارد. وتنساب حلاوة رجل البلاط وألقه بداخله، بفضل اتصاله بالنساء. فتعليم الذكر هو الثيمة الرئيسية لكاستيليوني، كما هي عند أفلاطون. ولكن المرأة في هذه

---

(1) كان بالداسار كاستيليوني يعمل في بلاط أوربينو في بدايات القرن السادس عشر، وكان كاتبا وأديبا بارزا تتميز كتاباته بنزعة إنسانية. وقد كان لكتابه «رجل البلاط» الذي اعُتبر من أعظم كتب زمانه، تأثير كبير في صياغة الأعراف، والسلوكيات المفترض أن يتحلى بها رجال الحاشية والدائرة المقرّبة من الحكام والأمراء والولاة. لذلك تعدّى أثر الكتاب حدود إيطاليا؛ ليشتهر وينتشر في مختلف بلدان أوربا في ذلك الوقت. وفي كتابه هذا، يستعرض كاستيليوني جوانب من ثقافة وملامح عصر النهضة في إيطاليا، كما يتطرّق إلى طبيعة التفكير والعلاقات ومظاهر الإيتيكيت والأعراف الرسمية والدبلوماسية التي كانت سائدة في بلاط أوربينو، حيث كان يعمل. [المترجم].

(2) The Book of the Courtier, trans. Charles S. Singleton (Garden City, N.Y., 1959), 139.

(3) نسبة إلى الشاعر فرانسيسكو بترارك Petrarch أحد أصحاب المذهب الإنساني الأوائل في عصر النهضة. [المترجم].

الحالة قد امتلكت اليد العليا الرمزية للقيمة الروحانية. فجميع نساء كاستيليوني هن ديوتيما النبيّة Diotimas.[1]

رجل البلاط ينشد قناعًا جنسيًا يحقِّق التوازن بكمال وتمام ودقة بين الذكورية والأنثوية. وكاستيليوني يحذِّر من مغبّة التأنيث، والأنثوية المفرطة. إذ ينبغي لوجه رجل البلاط، أن «يتحلى بشيء من الرجولة»:

«هكذا أود ألا يكون وجه رجل البلاط ناعمًا كالحرير وأنثويًا، على النحو الذي يحاول كثيرون أن يبدوا عليه، فلا يلولون شعورهم، ويزجِّجون حواجبهم فحسب، بل يتباهون بأنفسهم بشتى الطرق التي تتبناها أكثر النساء تهتكًا وخلاعة في العالم؛ في المشية، والوقفة، وفي كل تصرف، بحيث يظهرون شديدي النعومة، ومرتخين إلى درجة أن أعضاءهم تبدو وكأنها على وشك السقوط منفصلة عن بعضها؛ وينطقون كلامهم بإرهاق وخراعة إلى درجة أنهم يبدون وكأنهم سيخرون ساقطين في مكانهم. وكلما وجدوا أنفسهم في صحبة رجال من الطبقة، زادوا في استعراض هذه الأساليب. وهؤلاء، وبما أن الطبيعة لم تصنعهم نساءً كما يتمنون أن يظهروا ويكونوا؛ تنبغي معاملتهم لا كنساء طيبات، بل كعاهرات وضيعات، ودحرهم بعيدًا، لا إلى خارج بلاط اللوردات العظام فحسب، بل إلى خارج مجتمع جميع الرجال النبلاء»[2].

هل يمكن اعتبار ما سبق مجرد تهجُّم على الجنسية المثلية المعلنة؟ إن كاستيليوني يشير ضمنًا إلى أن الأنثوية ملهِمة بشكل أو بآخر، في حضرة أصحاب السلطة. والمسألة تكمن إذن فيما يتمتع به البلاط من سيادة ورفاهية أخلاقية.

---

(1) نسبة إلى ديوتيما من مانتينيا Diotima of Mntinea وهي عرّافة تلعب دورًا مهمًا في محاورة أفلاطون المأدبة Symposium، أفكارها هي أصل مفهوم الحب الأفلاطوني. «قالت لي ديوتيما النبيّة: إن الحب ليس جميلا، وليس خيّرًا؛ إنما هو مزيج من الاثنين. إنه شيطان. والشيطان وسط بين الرّباني والإنساني. فسألتها عن قوته وطبيعته. فقالت: إنه يفسّر الأشياء الربانية والأشياء الإنسانية، ويصل بينها وينقل الصلوات والقرابين من البشر إلى الأرباب، ويوصل أوامر الصلاة والعبادة من الآلهة إلى البشر. وهو يملأ الفراغ بين هذين النوعين؛ فيربط بقوّته سائر الكون. وبفضله بقي التخمين والوحي والعلم المقدس والتنبؤ والسحر. والطبيعة الربانية لا يمكن أن تتصل مباشرة بالطبيعة البشرية، فكل ما يعطيه الأرباب للناس بفضل الاختلاط والمواصلة في نومهم وفي صحوهم، هو نتيجة تداخل الحب. والعارف بعلم الاتصال يُعد سعيدًا للغاية، وله نصيب وحصة من طبيعة الشيطان. ولكن من يعرف فنّا أو علما، يبقى طوال حياته أسيرا عاديا، وهؤلاء الشياطين كثيرون ومتعددون، والحب أحدهم». من كلام لسقراط موجه إلى فيدروس حول حوار جرى بينه وبين ديوتيما. [المترجم]

(2) Ibid., 29, 344-45, 36.

وهنا، نتحوَّل إلى الحديث عن التخنُّث الأكثر بشاعة وقبحًا في التاريخ، والذي تم إغفاله تمامًا في أدبيات مروِّجات الخنوثة النسويات. وإني إذ أدعو هذا النوع من التخنُّث بـ «مخنَّث البلاط»، فذلك لأن الثقافة النهضوية الرفيعة قد انتظمت حول بلاط الدوق والملك، الذي اعتمد الفنانون والمثقفون عليهم كرعاة لأعمالهم. كان الفن دائمًا أداة للعرض التنافسي للنفوذ، وبه يحافظ الحاكم على مكانته وهيبته. والسلطة دائمًا ما تولِّد تزلُّفًا. وهنا يقول «إنيد ويلسفورد» Enid Welsford: «إن الثناء على الأمراء بشكل تجديفي، كان سمة غير مقبولة في أدب النهضة قياسًا إلى عربدة المرحلة، ولم يكن مجرد «تقليعة» أدبية جديدة، بل علامة على كون الدولة قد أصبحت غاية في حدِّ ذاتها»[1]. فالأمير، على بعد خطوة من الله، أعاد إنتاج سلسلة الوجود العظيمة في تراتبية بلاطه. لقد كان التملُّق صلاة علمانية، عبادة النظام المقدس. ولكن المتملِّق المرائي المنافق كان متطفِّلًا وانتهازيًّا، ملوثَ اللغة. وإننا لنرى الخطورة الأخلاقية لمسرحَة عصر النهضة أو النهضة، تتجلَّى في اشمئزاز كاستيليوني وتقززه من هذا النمط.

إن نموذج مخنَّث البلاط يظهر أينما كانت الثروة، والسلطة، والشهرة. تراه في الحكومات، والمؤسَّسات، ودواوين الجامعة، وفي عالم الكتَّاب والفن. ونحن نعرف المتزلِّف المحترف من شخصية الصحفي المروِّج المتملِّق أو من يقول «نعم» لكل شيء كما ظهر في هوليوودHollywood flack or yes man[2]. إنه الحلاق المشهور، خدِن صالونات السيدات، والسحلية المتسكعة، المرافق المتأنِّق. تقول أڤا جاردنر Ava Gardner عن

---

(1) The Court Masque (Cambridge, 1927), 398-99.

(2) كلمة flackتعني الشخص المتزلف اللزج، المتحدث باسم مؤسسة أو شخص، ويمكنه تحويل أي نقد ضد رئيسه أو صاحب العمل، إلى صالح سيده أو سيدته. وهذه الثيمة بالطبع موجودة في كل المجتمعات، ولكنها نالت نقدًا وهجاءً في بعض أفلام هوليود، سواء بصورة كوميدية أو دراماتيكية. وللمصادفة التي تؤكد على وجهة نظر الكاتبة، وربما بإيحاء منها، أنه قد تم إنتاج فيلم يحمل الاسم نفسه yes man «جيم كاري» ومن إخراج بيتون ريد Peyton Reed، وإنتاج كل من ديفيد هايمان David Heyman، وريتشارد زانوك D. Zanuck Richard, عام 2008. تدور قصته عن رجل اسمه كارل ألين Carl Allen (جيم كاري) موظف في أحد بنوك مدينة لوس أنجيليس، أصبح منسحبًا ومنهمكًا بحياته الشخصية منذ طلاقه من زوجته السابقة ستيفاني (مولي سيم Molly Sim) ويرفض كل شيء، يرفض الخروج مع أصحابه، يرفض مساعدة الغير، ويرفض أية دعوة مُقدمة إليه، ويرفض حتى الرد على التليفون إذا كان المتصل مجهولًا، وكان أصدقاؤه ينتقدونه بشدة، ويحاولون تغييره. وفي يوم قرر أن يكون أحد أعضاء جمعية «قل نعم»، وأن يتعهد بقول نعم لكل شيء يواجهه، وبالطبع الفيلم لا يخلو من تهكم على التزلف والمفارقات الخاصة بالمطاطاة، والمحلسة. [المترجم].

محرِّر لأحد أعمدة الثرثرة الصحفية المتملِّقة: «إنه دائم الوجود، إما في رجلك أو في زورك». والتملُّق والضغينة يصدران عن اللسان المتشعب نفسه. والمتزلِّف هو في طبيعته شخص مخنَّث، بحكم قدرته على المطاوعة والتصاغر أو الخنوع. إنه تشويه لسمات رجل البلاط عند كاستيليوني: حيث يصبح النحت الذاتي رخاوة خانعة لنزوة الحاكم وإرادته. الهوية مفرَّغة ذاتيًا. المتملِّق يفتح نفسه قفازًا لليد الملكية. «العاهرات» الذكور عند كاستيليوني مثليون، أو يبدون كذلك؛ لأن التزلُّف هو نوع من اللواط السياسي. ونحن نسمِّي المتزلف brown nose لاحس المؤخِّرة، المتمسِّح، المنبطح. امتهانه المخزي لذاته ليس من الرجولة في شيء، مخنَّث، فهو يعلي المؤخِّرة على الرأس. وقد ذكر «لويد جورج» Lloyd George أن لورد دربي Lord Derby كان «شلتة.. يحمل دائمًا أثر آخر رجل جلس عليه». مثل ساتان Satan «المرائي» عند «ميلتون» Milton، المتزلِّف الناعم زاحفًا على بطنه، متلويًا ومتحولًا وفق الظروف المتغيِّرة. إنه تفاعلي صرف، عرض من عروض الأنثوية، كل كلمة وكل تصرف يبدر منه، يكتظ بمحاكاة وتقليد ماسخ لرغبة الحاكم. وربما تكون هذه الظاهرة انحرافًا لعبودية ذكرية، مشهدًا خاص للسيطرة والخضوع.

لقد تعرض «ريتشارد الثاني» Richard II عند شكسبير لتوبيخ من جانب لورداته على «المداهنين الألف» الذين يتسبَّبون في تأرجح أحكامه (II.i 100). والرياء الذي يسمِّم عالم البلاط في هاملت يعد واحدًا من أسباب الغثيان المزمن الذي يصيب البطل. فشخصية پولونيوس Polonius ورجل البلاط الشاب «أوسريك» Osric يهللان بصخب اتفاقًا على كل تأكيد من تأكيدات هاملت المبالغ فيها، والتي لا تخلو من هراء. ومخنَّث البلاط، بلا نوع اجتماعي/ جندر؛ لأنه ليس لديه ذات حقيقية، أو كنه أخلاقي. كما أن خيانة صديقيّ الطفولة، روزنكرانتس Rosencrantz وجيلدنشتيرن Guildenstern، اللذين تحولا إلى جاسوسين للملك، كانت هي الشيء الأكثر إيلامًا لهاملت. لذلك نرى هاملت يصف روزنكرانتس بـ «الإسفنجة.. المتشرِّبة بمساندة الملك ومكافآته وسلطاته»، (IV.ii 12-21). أما ڤيلهايم مايستر Wilheim Meister عند جوته Goethe فيرفض اقتراحًا للجمع بين الرجلين في رجل واحد: ينبغي أن يكون هناك «دستة منهم على الأقل»، فهم «المجتمع نفسه»[1]. إن الثنائية الدرامية عند شكسبير، في شخصيتيّ روزنكرانتس وجيلدنشتيرن، هي ثيمة مخنَّث البلاط مستنسِخًا نفسه استنساخًا عقيمًا. لا ينفصلان ولا يمكن تمييزهما عن بعضهما، فهما يحلِّقان في سلبية ظاهرة.

---

(1) Wlihelm Meister's Apprenticeship, trans. William Carlyle (New York, 1962), 282.

أما الخرقَى أو الحمقى الطموحون عند ألكسندر پوپ Pope فيغوصون في مجاري لندن. لقد كان التزلُّف حصيلة ثانوية بذيئة لعلمانية النهضة. «جون دون» John Donne يلمِّح إلى «رجال بلاط مطليون» و«مخنَّثون غريبون» (قصيدة «تهنئة بالزفاف» نُظِمت في نُزل لينكولن Epithalamion made at Lincolnes Inne). وفي المسرحية الكوميدية «ڤولـپون» Volpone (الثعلب الكبير)، للكاتب المسرحي «بين جونسون»[1] Ben Jonson نجد «الطفيلي» «موسكا» Mosca داهيةً، يتزلَّف إلى أحد النبلاء تضم حاشيته شخصًا مخصيًّا هو كاسترون Castrone، وآخر مخنَّثًا هو أندروجينو Androgyno. وفي تعبير عن سروره بخدمات موساكا، يصيح فولبون: «يا داهيتي الشقي/ دعني أعانقك/ آهِ.. هكذا أستطيع الآن/ أن أحولك إلى ڤينوس!»، (الفصل الخامس، المشهد الأول). إن المراة والإطراء تعبيران عن خضوع جنسي. وما التراتبية/ الهيراركية إلا إيروتيكية متصوَّرة أو مصاغة مفاهيميًا conceptualized. وهذا هو السبب في أن «السلطة هي المحرك الأعلى للشهوة الجنسية ultimate aphrodisiac»، كما يقول هنري كيسنجر على سجيته. إن البعد الجمالي لبلاط النهضة ما لبث أن انتعش في القرن الثامن عشر، نراه في استنكار «پوپ» Pope لكون اللورد هيرفي Lord Hervey مخنَّث بلاط ساخر، وأيضًا في وصفه لـ «ميرابو» Mirabeau بأنه «الرجل الوحيد في البلاط». وهناك مخنَّثان ينتميان إلى نموذج مخنَّثي البلاط من السينمائيين، نجدهما في: جيرالد Gerald السكرتير العصبي المتخنِّث في فيلم امرأة العام Women of the Year للممثلة الأمريكية «كاثارين هيبورن» Katharine Hepburn، والمخصي المقيت البغيض فوتينوس Photinus حاجب الفرعون في فيلم كليوپاترا لإليزابيث تايلور.

لقد تم إضفاء الدراما على التراتبيات الهيراراكية في عصر النهضة، في السياق الصاخب لكتاب السيرة الذاتية Autobiography للنحات الإيطالي «بنفنيتو سيلليني» Benvenuto Cellini. فهذا الفنان هو أحد أقنعة عصر النهضة الجنسية العظيمة، بطل ثقافة وصانع معجزات. وقبل هذا الفنان تحديدًا، كان يُنظر إلى النحات والرسام كعمَّال يدويين، أقل منزلة من الشاعر دائمًا. في كل مكان باستثناء اليونان، كانوا مجرد صُنَّاع، مثل النجار والسباك في الزمن الحاضر. فتمثال پرسيوس Perseus البرونزي تم تشكيله في عاصفة فاغنرية[2]

(1) بن جونسون (1572– 1637) كاتب مسرحي وشاعر وممثل إنجليزي معاصر لشكسبير، تأثر في أعماله بكتابات بلوتارخ. ومن أشهر أعماله مسرحية The Alchemist أو «الخيميائي» التي استلهم أحداثها من فترة الطاعون في لندن. يعتبر أعظم مسرحيي عصره بعد شكسبير [المترجم].

(2) نسبة إلى ريتشارد فاغنر Wagner مؤلف الموسيقى والكاتب المسرحي الألماني، ابتعد في أعماله عن الأوبرا الإيطالية وأسلوبها التاريخي (كانت تعالج المواضيع التاريخية)، فتجنب التأنق الصوتي الذي اشتهرت =

Wagnerian للإرادة الغربية. فهذا الفنان، أي سيلليني، يشن هجومًا بالتراب والهواء والماء والنار. نراه يكوِّم الخشب، والآجر، والحديد، والنحاس؛ يحفر حفرة؛ ويجر حبالًا.. نراه كيف يشكل بطله من طين وشمع، ويبذل طاقات خارقة، إلى أن يسقط صريع الحُمى. يأوي سيلليني إلى الفراش في حالة من نِفاس الأب couvades الطقوسي، فيما يكد پرسيوس ويشق على نفسه ليخرج إلى الحياة؛ ليُولد. المعدن يتخثَّر ويتجمَّد، ويجب أن يُبعث من الموات. وأخيرًا، يتحوَّل الفنان بنشوة الإبداع صارخًا لاعنًا، ويتغلَّب على جميع العقبات جالبًا پرسيوس إلى العالم، في انفجار مدوٍّ؛ «جسد هائل من اللهيب» مثل صاعقة رعدية. لقد صنع سيلليني «معجزات»، منتصرًا بفعل فيض إلهي من قوة الذكر والأنثى[1].

الآن يتخذ تمثال پرسيوس مكانه في ميدان فلورنسا العام (انظر: الشكل 18). في لحظة إزاحة الستار عنه كانت الجماهير المحتشدة تطلق «صيحة حماسة غامرة لا حدود لها». ونظم الشعراء عشرات السوناتات؛ القصائد ذات الأربعة عشر بيتًا، وقرَّظ أساتذة الجامعات خطب الثناء. الدوق يجلس لساعات مختبئًا في إحدى شرفات القصر منصتًا إلى تصفيق المواطنين احتفاءً بالتمثال. إن هذا العرض المثير الأخَّاذ، يبين القدرة على الجماعية في لحظات متميِّزة من التاريخ. لقد صنع عصر النهضة الفن العام، بتوحيده بين الطبقات الاجتماعية في وجدان مشترك. شخصية على منصة؛ مزيج من النبلاء، والمثقفين، والعامة، في مشهد يذكِّرنا بالجمهور العريض لمسرح شكسبير العالمي. ومن المستحيل الآن تخيُّل عمل فني حديث، يمكن أن يثير صياح حشد مكوَّن من خليط اجتماعي متنوِّع. فالسينما هي المعادل الوحيد لدينا. في أطلانطا، أثناء العرض الأول لفيلم ذهب مع الريح Gone with the Wind. يوضح سيلليني مفسِّرًا الفروق الوطنية في صيغة النهضة: ففي إيطاليا يوجد «العمل» الفني أو المقطوعة الفنية، وفي إنجلترا توجد الدراما.

= به هذه الأوبرا، مفضلا أن يعطي الدور الأول للأداء الأوركسترالي. كان من أنصار المسرح الأسطوري (اقتبس أعماله من الأساطير الجرمانية القديمة)، استطاع أن يجمع بين النص والموسيقى، وأن يؤلف بين الأصوات والآلات الموسيقية، كما أن طريقته في إعادة تكرار الفكرة الرئيسية عبر المشاهد المختلفة، مكنته من أن يحافظ على تماسك الموضوع. يعتبر فاغنر رائد النزعة الرومانسية في الموسيقى الألمانية. [المترجم].

(1) Autobiography of Benvenuto Cellini, trans. John Addington Symonds (Garden City, N. Y., 1961), 446-47.



الشكل 18. بنفنيتو سيلليني، بيرسيوس مع رأس الميدوسا، 1550 م.

وسواء أكان سيلليني يكذب أو يبالغ، فلا علاقة لهذا السياق بذلك. فسيرته الذاتية (التي أملاها على كاتب) تتّسم في رؤيتها التراتبية الهيراركية بالروح الغربية، على نحو ملزم. إن هذه المسرحَة الاستعراضية داخل العمل الفني، لا يوجد ما يقابلها في الشرق سوى النذر اليسير، من قبيل مثل هذا التركيز على نقطة واحدة مؤثرة، هي قمة الهرم الإدراكي. فتمثال پرسيوس معبود أپولوني للعين الغربية العدوانية. إنها الذات المتفوِّقة المنتصرة لسيلليني من جانب، وإضفاء سحر الفتى الجميل الخنثوي من جانب آخر، أي ثيمة إغريقية- روح رومانية تنهض مجدَّدًا في النهضة. حيث يتم الإعلاء من شأن الشخصية الغربية، في فلورنسا، أو في نورمبيرج. لقد فعلت المخرجة الألمانية «ليني ريفنشتال»[1] Leni Riefenstahl مع هتلر، ما فعله فنان

(1) كانت ريفنشتال المخرجة الأولى في فن الوثائقيات بألمانيا وأوربا، في فترة الرايخ الثالث العاصفة. فهي صاحبة فيلم «انتصار الإرادة» عن أهم مؤتمر عام للحزب الاشتراكي القومي الألماني النازي، وكذلك الفيلم الشهير «أولمبياد برلين 1936» وغيرهما كثير. وقد ذاع صيت ريفنشتال التأريخي، إذ كانت على علاقة ودراية وثيقة بقادة الرايخ الثالث، وهتلر الذي ثمّن أهميتها الإعلامية والمهنية عاليًا. لقد كانت في صلب أحداث ذلك الزمن التي أثرت وبشكل مباشر فيها بعد على مجرى التاريخ العالمي. وكانت ريفنشتال شاهد عيان لما يدور وراء كواليس الإدارة الألمانية، فسجلت للتاريخ واحدة من أهم الحقب وأكثرها دراماتيكية في تاريخ ألمانيا. [المترجم].

الكلاسيكية الجديدة «دافيد»David[1] مع نابليون. حيث نرى الشخصية واقعة تحت تأثير فاشية العين الغربية طقوسية الطابع. فالفنان سيلليني يرفع پرسيوس - بفعل عبقرية إلهية- إلى قمَّة يترأسها دوق إلهي خفي. المثاقفة أو التصارع بين دعاة الرأي ومعارضيهم Agon، ثم القيامة: الديانة الغربية، والفن، والسياسة تستخدم في الصياغة أو الصورة الدراماتورجيا نفسها، أو فن كتابة التمثيلية؛ وذلك لأنها جميعًا تمثِّل انبعاثات للعقل الهيراركي البارد.



الشكل 19. دوناتيللو، ديفيد 1430 - 32.

(1) جاك لوي دافيد (30 أغسطس 1748- 29 ديسمبر 1825) (Jacques-Louis David) كان رسامًا فرنسيًا، وأحد أبرز فناني مدرسة الكلاسيكية الجديدة (Neoclassicism). ولد لعائلة باريسية من الطبقة المتوسطة في عام 1748. بعد أن اغتيل والده، عاش مع أعمامه. حين بلغ من العمر ستة عشر عامًا، درس الفن في الأكاديمية الملكية (Académie Royale). في عام 1774 ربح جائزة روما. بعد ذلك سافر إلى إيطاليا حيث تأثر بالفن الكلاسيكي، وبأعمال فنان القرن 17 نيكولا بوسان. ومكث هناك ستة أعوام. ابتكر دافيد خلالها أسلوبًا كلاسيكيًا جديدًا خاصًا به. كان دافيد من الذين دعموا الثورة الفرنسية بشكل كبير. وكان أحد أقرباء الفنان بوشيه الذي ساعده في بداياته حينما كان تلميذًا لديه. من أشهر أعماله: «قسم القتال» (1784)، و«موت مارات» (1793)، و«نساء سابين» (1799). توفي عام 1825 في بروكسل. [المترجم].

لقد جاء پرسيوس ردًّا من سيلليني على ديفيد تمثال ميكلانجلو البطولي المصنوع من الرخام والذي كان قد شيَّده قبل أربعين عامًا، ومن أجل الميدان العام نفسه. كلا التمثالين ينحدران من تمثال داوود الشاب، أو ديفيد البرونزي للمثَّال دوناتيلو Donatello، وهو أول نحت جميل عارٍ، ينتصب بحرية حقيقية، منذ سقوط روما. تمثال مثليّ الإيحاء والإلهام وبسفور، حيث يظهر داوود الشاب منتصرًا واقفًا على رأس جوليات Goliath المقطوعة، داهسًا إياها تحت قدميه (انظر: الشكل 19). وقصة داود و«جالوت» أو جوليات، مثل قصة يهوديت Judith واليفانا[1] Holofernes، سوف تصبح رمزًا سياسيًا للمقاومة الفلورنسية للطاغية. وديفيد المستنسخ من دوناتيلو، تمثال لشاب يافع صغير السن إلى حدِّ الإدهاش، حتى إنه أصغر سنًا من الفتى الكريتي Kritios Boy (الذي عرضنا له في الفصل السابق تفصيلًا- المترجم). اليد موضوعة على الخصر، والركبة المرسلة إلى الخلف، تضفي عليه مسحة من المراودة الجنسية. وبالنظر إليه من الجانب، يهال المرء تكوين الأرداف الخوخية الملفوفة، وتجسيمات حدود الكتف العظمية، وبطن الصبي الناتئة. هذه التركيبة التي تجمع جسد الطفل مع لغة الجسد الأنثوي، هي تركيبة منحرفة، ولواطية. وسوف يتبنَّى ميكلانجيلو هذه الصيغة أو التركيبة الإيروتيكية مع أبدان عراياه الأكثر رياضية، حيث تصبح «الفورمة» سادمازوخية وبوضوح تام.

في رأي «جانسون» H. W. Janson، فإن ديفيد تمثال دوناتيللو، «مخنَّث على نحو يدعو إلى الغرابة»، فهو «لا يعي سوى جماله الحسي الشهواني». وقد تكون ثمَّة صلة بمجموعة بيكاديللي الشعرية Beccadelli، المخنَّث Hermaphroditus.[2] ديفيد لديه ضفيرتان طويلتان أنثويتان، مربوطتان بشريطين، وقبعة مبهرة وخليعة مكلَّلة بالغار، هي نسخة من قبعة الجوَّال هيرميز رسول الآلهةHermes Psychopompos. ولكن هنا في ديفيد دوناتيللو لا نجد عباءة جوال، بل حذاء البوت المصنوع من جلد منقوش نقشًا جميلًا. تورية إيروتيكية؛ حين يكون نصف اللباس أكثر إيروتيكية من العري الكامل! الجناح الريشي لخوذة جوليات، مثل فكرة شاردة، تتسلَّق مدغدغة أعلى ما بين فخذي ديفيد، مشيرة نحو أعضائه الجنسية.

إن صور الأطفال، الملائكة الرومان putti الذين يعرضون في الغالب أعضاءهم الجنسية،

(1) للعهد القديم وأسفاره تأثير خاص وملهم على كثير من مبدعي وفناني الغرب. ويمكننا مراجعة صلوات يهوديت وتدبيرها طريقة التخلص من محنة الآشوريين التي تحيق بشعبها، في «سفر يهوديت» أحد الأسفار القانونية الثانية، تحديدًا الإصحاح التاسع منه. [المترجم].

(2) The Sculpture of Donatello (Princeton, 1957), 2:85.

أو يبولون بشقاوة، هي موتيفة تبنتها نافورات النهضة. دوناتيللو هنا يضفي الطابع الشعري على المجاهرة بالأعضاء الجنسية ostentatio genitalium، إنه عرض وثني. ويعد الرأس الأشيب لوحش مهزوم واحدًا من التفصيلات الأيقونية المألوفة، ولكن هذا الرأس يتقيّأ هنا فيضانًا إكليليًّا من الدم، يحيط بالتمثال. التيار هو الرغبة الخاصة عند العملاق والفنان. وديفيد بغرس سيفه الهائل في المركز، لا يسرق قضيب الكبار، فحسب، بل والقلوب أيضًا. الدم الدافق الذي يعلو الجناح، سحابة شبقية، أو زيوس أشبه بنسر معقور يحمل غانيمادس.

أعتقد أن ديفيد نسخة دوناتيللو، كان هو النموذج الحقيقي لـ ڤينوس عند بوتشيلي، بما يفوق حتى ڤينوس بوديكا Venus Pudica القديمة. فتمثال ديفيد انصهار لـڤينوس ومارس، نراه طافيًا على سطح دوامة فنتازيا الفنان الحالمة، في حالة انفراج نصف تشنجي، وتأوه نصف مرفوع. فبرونز ديفيد، البرّاق الزلج هو احتلام متجمّد، تحجير أپوللوني الطابع. وهو أيضًا بورتريه للفنان الذي يبدو وجهه المقموع مثل توقيع على القاع. إنه موتيفة إيروتيكية مثلية أخرى استعارها ميكلانجيلو. الفتى المسلّح ينفجر خارجًا مثل أثينا من مخ الفنان الحبيس.

وتبدأ الأپوللونية الفاتنة لفن النهضة الإيطالي، مع دوناتيللو الذي يحرِّر النحت من خضوعه للعمارة القروسطية. فالمسافة من تمثاله القديس جورج St. George (عام 1417)، الذي يخطو للأمام من خلفية الفتحة البنائية الموجودة في الجدار، إلى تمثاله ديفيد؛ تمثل تلك النقلة من فارس حجري إلى شاب مقدَّس kouros برونزي. الدرع القروسطي هيكل عظمي خارجي للشخصية الغربية. صلد، برّاق، مستبد، ناتج عن عملية صنع الشيء على الطريقة الأپوللونية المشعَّة التي تأتي من مصر مرورًا باليونان وروما، ثم تطفو على السطح ثانية في العصور الوسطى الرفيعة، بوصفها تصميمًا عسكريًّا. إن ديفيد البرونزي هو الزي المدرَّع للقديس جورج، ولكنه مقلوب من الداخل إلى الخارج. وحيث يمثِّل عري ديفيد السافر، سمة المنعة وعدم قابلية الاختراق التي تتصف بها الشخصية الغربية. فتكامل إطاره مفرط في الكثافة بواسطة العين الغربية العدوانية. إنه الشخصية في صورة الجنس والسلطة.

إن الفتى الجميل هو إسهام المثلية الجنسية الأعظم في الثقافة الغربية. وهو بوصفه غير مسيحي، وضد مسيحي، يمثِّل صياغة أيقوَنية للعلاقة بين العين والواقع. وبتكراره في آلاف الصور والصيغ في الرسم والنحت الإيطالي، يعد الفتى الجميل هو رمز فن النهضة الختامي. إنه القديس سابستيان St. Sebastian، أو أدونيس المسيحي مخترَقًا بالسهام، أو سان مايكل St. Michael، الذي جرده الرينيسانس من سترته ووشاحه البيزنطي، وأبدلهما إياه بالدرع الفضي. لقد امتلك الرينيسانس الأوربي الشمالي بضعة من فتيان الجمال، ولم يمتلك الأبهة

الأبوللونية. شخصيات (بورتريهات متوقعة) نادرًا ما تملأ السطح التصويري. فهي متواضعة، مرتجفة. وهي جافة وماسخة بالنسبة لعيني المتوسطية. فهي تسمح للفضاء بأن يزاحمها. إن الشخصية والإيماء يبدوان مبهرجين ومسرحيين في الفن الإيطالي، وفقًا للأسلوب الأبوللوني الفاشي. وديفيد نسخة دوناتيللو يعد حالة فردية؛ لأنه رفض القوطية الشمالية Gothcism مفضِّلًا عليها الوثنية الجنوبية. إن صلابته وسيطرته على مساحة التشكيل، تعودان إلى اكتشاف الفنان للإرادة الغربية الحقيقية التي تتسم بعدم المرونة اللاأخلاقية. لقد أعاد الفن تسليح نفسه بالتمجيد الوثني للمادة.

إن شباب دوناتيللو دائمًا غامضون جنسيًا. فلتمثاله «ديفيد» الرخامي المتشح بالملابس (1409)، يد أنثوية رشيقة ووجه بناتي أملس، وفم صغير جميل. ويبدو أن دوناتيللو قد نحته استنادًا إلى إلهة إتروسكانية[1] Etruscan في المجموعة الميديتشية Medici[2]. كما أن وجنات تمثال ديفيد الرخامي غير المكتمل في واشنطن، ممتلئة على النمط الإغريقي الكلاسيكي. فالتمثال النصفي لشاب فلورنسي بوجه حساس وابتسامة حلوة، وحنجرة وعنق، وصدر منتفخ بإثارة. وبشعره الطويل، يمكن أن يحسبه الرائي امرأة. إذ نجد دوناتيللو خلال فترته الكاسحة الأخيرة، قد هجر أحلام الرشد، وأقصى الإيروتيكية الوثنية من فنه. حيث نرى تمثاليه يوحنا المعمدان John the Baptist الخشبي النحيل، ومريم المجدلية Mary magdalene، ذابلين بفعل شعوره بالذنب، والرغبة في التكفير عنه. فالسطح الأبوللوني

(1) شعوب الإتروسكان يعود أصلهم إلى آسيا. نزحوا إلي إقليم توسكانا بشمال ووسط إيطاليا خلال عام 1000 ق.م. وجمعوا ثروات ضخمة. فأقاموا لهم مقابر تشبه مقابر الشرق، وقد بلغوا أوج قوتهم سنة 500 ق.م. إلا أن القرطاجيين هزموهم عام 474 ق.م. في معركة كومبي البحرية الشهيرة. اشتهر الإتروسكان بصناعة الفخار والمصنوعات البرونزية. وتأثرت حضارتهم بالحضارة الإغريقية. إلا أنهم تفوقوا عليها في العمارة وصناعة التماثيل. وكانوا قد توسعوا فيما بين نهري أرنو وتيبر والبحر الأدرياتيكي؛ لاستغلال مناجم النحاس والفضة والحديد. كما استولوا علي روما وسهل لومباردي. وقد أحاطوا روما بسور، وعمروها، وأقاموا فوق تل الكابيتول معبد الإله زيوس. لأنهم كانوا يعبدون آلهة اليونان. وتميزت حضارة الإتروسكان بإقامة الأسوار حول المدن، وأقبية المباني والتماثيل الكبيرة على شكل حيوانات وبشر. واشتهروا بالنحت والفخار وصناعة الحلي والمشغولات بدقة متناهية، سواء كانت من الذهب أو النحاس أو البرونز. وكانت المدن الإتروسكانية تتميز بأنها مدن دويلات مستقلة، تدافع ذاتيا عن نفسها. لهذا كانت تقام فوق التلال. وكانت مباني بيوتهم مربعة الشكل، تطل نوافذها على فناء داخلي. وما زالت لغتهم غامضة حتى الآن. [المترجم].

(2) Marvin Trachtenberg, «An Antique Model for Donatello's Marble David,» Art Bulletin 50 (1968): 268.

وأود أن أشكر كريستين ليبينكوت Kristen Lippincott على لفتها انتباهي إلى هذا المرجع.

البرّاق لتمثال ديفيد أصبح مخدوشًا مشقَّقًا، نخر الدود الجسد. هذه الحالة من بتر الذات، تعد حالة نموذجية في المدرسة الكاثوليكية المتوسطيةMediterranean Catholicism، لما تمتاز به من قهر للذات، وإماتة للجسد وسحق إنتشائي للتراث الوثني.

إن ابتسامة ديفيد دوناتيللو التي يعتريها الغموض الأخلاقي والجنسي، كانت لها تاريخ لاحق طويل. فهي تنتقل مباشرة إلى تمثال النصر Victory لميكلانجيلو Michelangelo، بعد مرورها عبر فيروكشيو Verrocchio إلى ليوناردو Leonardo، حيث تنتهي عند الموناليزا. وأخيرًا نراها على وجه سانت تريزا St. Teresa ملاك الفنان بيرنيني Bernini المخنَّثة، الشيطانية ثاقبة النظر. إن ابتسامة ديفيد حالمة وأنوية متوحِّدة مع الذات solipsistic. إنه الفتى الجميل كمدمِّر، ينتصر على معجبيه. ذات غريبة مدرَّعة كعمل جنسي، ولأنه انفصالي separatist نراه يقف حرًّا. وعلى الرغم من فتوره ولامبالاته وبروده الخادع المضلّل beguiling insouciance، فإن صلابة ديفيد الأپوللونية، العقلية والمادية في الوقت نفسه، تكون واضحة عند مقارنته مع نماذج الفتى الجميل عند كارافاجيو(1) Caravaggio. فهنا، ومع ثراء الرسم الزيتي، نجد الفم الديونيسوسي يقتحم العين الأپوللونية. فنجد مجاز الفاكهة الجوهري عند كارافاجيو، يلقي بظلاله على كل عري صبية الأزقَّة المتشرِّدين street urchins المغوي. ومهما بلغت فطنتنا وعلى الرغم من حذقنا، فإننا لا نملك أمام ذلك سوى أن يسيل لعابنا. وعلى هدي المهابة الكلاسيكية الرفيعة، فإن ديفيد دوناتيللو لا يجذب أعيننا الأپوللونية، على عكس فتيان كارافاجيو الأكثر جرأة. ذلك لأن سيفه يلزمنا بالابتعاد مسافة عنه. فهو يتمتع بحالة حقيقية من الأيقونية التصويرية الأپوللونية. فبينما نراه متيَّمًا بإيروتيكيته، ننظر إلى أعلى، إليه، ونتركه في واديه من الجمال المقدَّس. مثله مثل نفرتيتي، إنه مثل مكانة هيراركية hierarch للعين الغربية.

في تأريخي للأقنعة الجنسية، أرى أن بوتشيلي Botticelli وريث دوناتيللو. فنحن نجد ديفيد دوناتيللو، المخنَّث، يتبدَّى في كل وجوه بوتشيلي. بلورة الوجه الفردي نفسها، في عالم غارق بكليته في الغموض الجنسي والنغمات اللونية المصمتة، التي تتكرَّر من روزيتي

(1) ميكيلانجلو ميريزي Michelangelo Merisi والملقب كارافاجيو، نسبة إلى البلدة التي ولد فيها، (1517 – 1610 م). رسَّام إيطالي، قام بإضفاء جو درامي على لوحاته الواقعية، من خلال لجوئه إلى استغلال تفاوت الضوء والظل (ثلاثة مشاهد من حَياة القديس متى 1600 م، انبعاث لازاري 1608 وغيرها). كان له تأثير كبير على الفنانين الذين جاؤوا من بعده، وأطلق اسمه على تيار فني شمل كامل أوربا. وتعد «موت العذراء» واحدة من لوحات الفنان المشهورة، وقد كانت أحد الأسباب التي جعلته فارّا من حكم البابا عليه بالموت.. [المترجم].

Rossetti إلى بيرن جونز Burne-Jones. فالفنان بوتشيلي يحوِّل العلو والرشاقة القوطية المموَّجة، إلى خطية أپوللونية محنَّكة. إنه يشترك مع «بولايولو» Pollaiuolo، و«مانتينا» Mantegna في الرسم التخطيطي البيزنطي الحاد الذي لا يزال- والشكر لدوناتيللو- حيًا باقيًا في الكنتورات أو المحيط الحاد للشكل. فبولايولو يستغرق في التفاصيل التشريحية ويتقيَّد بها، ولكننا نجدها في أفضل أعمال بوتشيلي، تتسم بالوحدة وبسكينة كلاسيكية رفيعة. حتى أننا في لوحة الربيع Primavera المجزَّأة، نجد الشخصية تتصدر مقدمة الصورة، حرفيًا ومجازيًا. فبوتشيلي يفكِّر في ضوء أقنعة جنسية، تنتفخ بسلطة فطرية. ولقد تحدثتُ عن سلالة الأيقونات البيزنطية، بحدودها وحوافها الحادة، وحالة التصدُّر والأمامية الاستاتيكية، منذ تماثيل الشاب الإغريقي.

إن بوتشيلي يعيد إحياء الوثنية في الخط البيزنطي. فهو يستعيد السمات الأيقونية التصويرية الأپوللونية لفن التصوير، بإلهام من تمثال ديفيد دوناتيللو ذي الوقفة الحرَّة. وما وضوح محيط الشكل عند بوتيتشيللي، إلا تجسيد لحالة تدرع الشخصية الغربية. إنها الحالة الأولى نفسها التي سبق ورأيناها عند الفرعون المتوج «خفرع». إنني أستطيع القول، وبلا حرج، إن صلابة الجسم عند بوتشيلي هي موتيفة جنسية مثلية، مثلها مثل عزل الحالة الجوانية الداخلية الأنثوية وفصلها عن العمل في النحت الإغريقي. وهي أيضًا الموتيفة التي سوف تصبح التدرع المصقول Panzerhaft للشخصيات الأسلوبية[1] Mannerist figures عند كل

---

(1) الأسلوبية Mannerism، بالإيطالية: Manierismo. وفي مجال الفن يعرفها المتخصصون في بعض البلدان العربية بكلمة «مانيرزمو»، هي فترة من فترات الفن الأوربي ظهرت في السنوات الأخيرة من النهضة الإيطالية الرفيعة، منذ 1520 تقريبًا واستمرت حتى عام 1580 تقريبًا. وهي حركة فنية إيطالية استلهمت من أسلوب كبار الفنانين الذين عملوا في روما في السنوات السابقة على تلك الفترة، ولا سيما سانزيو ورافائيل وميكلانجلو. وغالبًا ما تعتبر العمارة أيضًا في منتصف القرن السادس عشر، من طراز المانيريزمو. وهو ما يعني استخدام النظام الكلاسيكي مع تكرار انتهاك قواعده. ومن بين المباني التي تمثل المانيريزمو: قصر الشاي (Palazzo Te) في مدينة مانتوفا، من تصميم جوليو رومانو، والفيللا الإمبراطورية (la Villa Imperiale) في مدينة بيزارو من تصميم جيرولامو جنغا، ومكتبة القديس لورانس (Biblioteca Laurenziana) من تصميم ميكلانجلو. ولا يزال تعريف الأسلوبية ومراحلها موضوعًا للجدل بين المؤرخين، فبعض الأساتذة والعلماء يطبقون المصطلح والصفة على صيغ حديثة مبكرة في الأدب (خصوصًا الشعر) والموسيقى في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وقد استُخدم المصطلح أيضًا للإشارة إلى بعض الرسامين القوطيين في أواخر عهدهم في شمال أوربا في الفترة من 1500 إلى 1530 تقريبًا، خصوصًا الأسلوبية الأنتويربية Antwerp Mannerism نسبة إلى مدينة أنتيويرب البلجيكية- والتي تمثل جماعة فنية لا ترتبط بالحركة الإيطالية. كما أن الأسلوبية تم تطبيقها أيضًا مقترنة بالتماثل على العصر الفضي اللاتيني Sliver Age of Latin. [المترجم].

من الفنانيْن بونتيرمو Pontormo، وبرونزينو Bronzino. ومن ثم، وبالاستنباط، يمكننا القول إن الصلابة أو القسوة الأسلوبية هي النتيجة النهائية للنقلة المهمة الخطيرة لدوناتيللو من الرخام إلى البرونز، من الدرع الحجري إلى العري المسلح.

وفي عمله ميلاد ڤينوس، يعيد بوتشيلي تخيل إلهة أرضية في هيئة شخصية أپوللونية (انظر: الشكل 20). فهي تتدفق مندفعة إلى الشاطئ على صدفة مروحية معدنية الملمس والشكل، والصدفة هنا هي الدرع المبشر بالأصول المائية للمرأة. على وجهها ترتسم الابتسامة المتطلّعة المتأمِّلة التي نراها على وجه ديفيد الحالم عند دوناتيللو، يحفها النسيم، وشعرها الأشقر المحمرّ مجدول على هيئة حبل ثقيل، التيار المتمني المتدفِّق الوردي عن دوناتيللو، والظاهر في رأس جوليات النازفة («عند قدميّ ديفيد؛ داوود الشاب. انظر: الشكل 19» المترجم). إن لوحة ميلاد ڤينوس التي يبلغ عرضها ثلاثة عشر قدمًا، هي لوحة وثنية- بهذا المعنى- خلف مذبح الكنيسة. فما تتمتع به الإلهة من حالة تذكارية وانفصالية متكبِّرة، إنما مرجعها إلى فن النحت. ڤينوس تستحوذ على العين وفضاء الصورة، في هذا الغطاس العقائدي cultic epiphany. إنها تطلع من جوف صدفة نجومية متفجِّرة (تحجرها المنتصر لرغوتها المتناثرة) لتقف تحت ضوء الشمس الأپوللوني. إنها الجنس والحب، وقد اغتسلا وتطهَّرا من أدران السر والغموض والخطر. والملاكان الذكر والأنثى اللذان يطلقا النسيم نطالعهما يقفزان عبر المشهد، تهب رغوة ندية من شفاه نسيم الصبا الشبقي نحو عباءة الجارية المتموِّجة. هذا التركيب الضحل السطحي، بيزنطي في نوعه، مثله في ذلك مثل حدة الخطوط. حيث ڤينوس عند بوتشيلي هي أفروديت البلورية[1] Crystalline Aphrodite عند كينيث كلارك Kenneth Clark.

(1) مرة أخرى نتذكر المحاورة المهمة لأفلاطون، محاورة المأدبة، Symposium، ونتذكر أيضًا الثيمة التي تطرحها الكاتبة من مقارنة فينوس في أشكالها المتعددة عبر الأزمنة والعصور المختلفة؛ من فينوس ولندورف إلى فينوس في العصور الإغريقية والرومانية، ثم عصر النهضة. فأفلاطون في محاورة «المأدبة»، يشير إلى نوعين من أفروديت، يدعوهما «أفروديت السماوية، وأفروديت الفظة»، أو كما سُمّيتا بعد ذلك أفروديت السماوية *Venus Coelestis*، والطبيعية *Venus Naturalis*. ونظرًا لكون هذا الوهم القادم من عصر إلى آخر، يرمز إلى شعور إنساني عميق وراسخ، فهو لم يتلاشَ أبدًا من الذاكرة. بل أصبح من الأمور البديهية للفلسفة القروسطي وفي عصر النهضة. وهو تبرير للعري الأنثوي. فمنذ العصور القديمة ظلت الرغبة الجسدية الطبيعية الماجنة، تسعى إلى إيجاد تفريغ لها في الصور. وقد كان التوقف عن تحويل فينوس من فظة سماوية، واحدًا من الأهداف المتواترة للفن الأوربي، عن طريق إضفائه صيغة أو صورة نا على هذه الخطِّية linage. وكانت الوسائل المستخدمة في ذلك هي السيميترية والقياس، ومبدأ الإخضاع، أبرزتها وحسّنتها انفعالات الفنانين الوجدانية الفردية.. ولكن ربما لم يكن لتحسين وتطهير فينوس هذا أن يتم، إذا لم يكن ثمة مفهوم مجرد للجسد الأنثوي قد أصبح موجودًا في العقل المتوسطي، أي في ثقافات =

إنها إلهة الربيع التي تستحم بأزهار الوضوح والتبلور والوضوح الحسابي mathematical articulation. وفي هذه الطبيعة لا يوجد مثل هذا الإبهام والتشوُّش والاضطراب الأرضي، أو الحمل التفريخي brooding pregnancy. فلكل حالق نبات متسلق، وعشبة، هوية أپوللونية جميلة. البحر نفسه ليس له عمق لُجيّ مظلم. ڤينوس المنقَّحة عند بوتشيلي هي فكرة أپوللونية. حيث السرية والشرك الأنثوي قد أبطل مفعولهما، وذلك من خلال عريها الصريح، رغم كونه ديكوري، وظهورها الكامل. إنها خطية أنثوية womanliness مشحونة بالهواء. وهو ما يأخذه رافائيل Raphael من بوتشيلي ليشكِّل عمله جالاتيا Galatea اللطيفة الدمثة. ونجدها ثانية في جالاتيا المعاصرة، تلك الصورة الشهيرة للممثلة ريتا هيوارث Rita Hayworth على غلاف مجلة لايف Life.

= البحر المتوسط، منذ البداية. فنحن نجد نوعين من صور المرأة ما قبل التاريخية، هما التماثيل الفظة المكتظة المتورمة من كهوف العصر الحجري القديم Paleolithic caves، التي تؤكد على الصفات الأنثوية وقتها كانت أكثر من مجرد رموز للخصوبة، والنوع الآخر هو العرائس الرخامية الكيكلادسية Cyclades، التي تجسّم فيها الجسد البشري الحرون الجامح طريق النظام الهندسي. وباتباع نموذج أفلاطون، قد ندعوهما أفروديت النباتية وأفروديت البللورية. هذان المفهومان لم يختفيا أبدًا اختفاءً تامًا، ولكن نظرًا لانطواء الفن على تطبيق القوانين، فإن التمييز بين النوعين يسير بخطى بطيئة؛ وحتى وهما منفصلان ومختلفان جد الاختلاف عن بعضهما بعضًا، فإنهما يشتركان في تقاسم صفات بعضهما بعضًا. وفينوس عند بوتيتشيللي «المولودة من البحر البللوري أو الكريستالي، من الفكر والخلود، تمتاز بعرق من الشبقية الجنسية؛ بينما فينوس عند روبنز Rubens، الوفرة النباتية لعنقود الفاكهة، مازالت تلهم بالفكرة ذاتها. للاطلاع على مزيد من التفاصيل الممتعة والتي لا شك تؤثر على رؤية الكاتبة في ثيمة التفريق بين صور الأنثى ودلالاتها، انظر: المرجع المهم لكلارك كينيث، المؤرخ الفني الشهير:

Clark ,Kenneth .The Nude: A Study in Ideal Form .Bollingen Series 35.2. New York: Pantheon Books, 1956.

[المترجم].



الشكل 20 ساندرو بوتيتشيللي، ميلاد فينوس، 1485.

إن لوحة ميلاد ڤينوس هي الحل السينمائي عند بوتشيلي للتعقيدات الجنسية المحيِّرة في لوحته الربيع Primavera، الرسم العظيم (انظر: الشكل 21). لوحة الربيع بيضة سوداء black egg، شرختها وشقّتها لوحة ميلاد ڤينوس. فنقل تصميم النسيج المرسوم tapestry إلى الرسم في لوحة الربيع، ينتج حالة شريرة من رُهاب أو فوبيا الأماكن المغلقة claustrophobia، لا تقرها أو تعترف بها الدراسة العملية. فبسبب انغلاق مساحتها والتوزيع الجزيئي للشخصيات؛ فإنني أصنِّف هذه اللوحة كلوحة من النمط الانحطاطي. إنها الشهقة الأخيرة للمدرسة القوطية. شجرة الصنوبر الظليلة هي رمز بوتشيلي المفضل للتعبير عن طبيعة مُختزَلة كلية القدرة، عن فكر إنساني مطل علينا. في لوحة الربيع، يمثِّل البستان المظلم انبعاثًا أو تصاعدًا لرحم الربيع المنتفخ، في منتصف الصورة تمامًا. لماذا لا نفرح مهلِّلين بوعد الخصوبة؟ يبدو أننا في مرثية، ولسنا في حالة ريفية رعوية. فجذوع الشجر الطويلة والأوراق الرمادية، والفاكهة الفلزية تنتمي كلها إلى عالم دانتي Dante. هناك سماء بلا شمس لا يمكننا بلوغها. الأشجار حوش، أو حظيرة روحية. وحواجز خفية تفصل الشخصيات. كل شخصية محبوسة في خلية مجازية، واضحة لغيرها من الشخصيات. حتى الإلاهات الثلاث the three Graces (ثلاث إلاهات أخوات، يُنعِمن على الطبيعة بجمالهن وسحرهن ولطفهن) وهن يرقصن، نراهن يتجنَّبن النظر إلى أعين بعضهن بعضًا. مركوري[1] Mercury يدير ظهره

(1) إله الجنس، وابن مايا مايستاس Maia Maiestas وجوبيتر Jupiter في الميثولوجيا الرومانية. كان رسولًا، ويرتبط اسمه بالكلمة اللاتينية merx التجارة. [المترجم].

للمشهد برمته، في حالة بديعة رائعة من عدم الاكتراث. سوف يلتقط فاكهته الخاصة به، ونوعه الخاص. هو ديفيد دوناتيللو، الفتى الجميل بعد سنتين سينضجه البلوغ ويمنحه كيانًا جوهريًا. ومثل اتجاهه، تبدو قبعته أكثر تعاليًا وغطرسة، وأكثر عسكرية. ومثل الدائرة الأنثوية المنيعة حول الإلاهات الثلاث، نجد مركوري المخنَّث نرجسيًا مكتمل الذات.



الشكل 21. ساندرو بوتيتشيلي، الربيع، 1478.

من حجرها المترع، المخصَّب ذاتيًا، ترمي فلورا Flora، بالنويرات عبر الطريق. ماذا في وجهها الغريب المؤطر بشعر ذكوري مقرطم؟ بعد سنوات من التحيُّر حيال نسختي المكتبية، أدركتُ أن بوتشيلي قد ضم وجهين معًا، كما في تسلسل الحلم في فيلم القناع Persona لبيرغمان Bergman. نصفه العلوي ينتمي إلى أرستقراطية أنثوية، باردة، ورِعة، رابطة الجأش. والنصف الآخر ينتمي إلى متسكِّعة فظَّة رثَّة، مدلِّسة وإباحية. حب للبيع. لقد كثَّف بوتشيلي الحدود القصوى للجنس والطبقة الاجتماعية caste، في انصهار محيِّر لأقنعة عصر النهضة الجنسية. فلورا، مثلها مثل مركوري، تطارح نفسها الغرام. الطاقات في لوحة الربيع معلَّبة، أو مبستنة embowered. نسيم الصبا الذي ينفخ بحرية في لوحة ميلاد ڤينوس، نجده هنا ممسوكًا في قبضة الأشجار. جناحاه مشتبكان، ووجنتاه المكظومتان تنفجران. تقطر أفكاره النجسة في هيئة مقاطع مورقة، خارجة من شفاه حورية قلقة. المجاز في لوحة الربيع، على الرغم من أنه قد يكون موفَّقًا، إلا أنه لا يمكنه تفسير الأجواء القارسة للصورة، دقتها الانحطاطية بين التعاسة والأناقة.

لصور بوتشيلي مزاج mood. لقد كان هذا شيئًا جديدًا في تاريخ الرسم. وأعتقد أنه يأتي من الهالة الجنسية لتمثال ديفيد عند دوناتيللو، الهالة الأپولونية التي تنبهنا إلى ضرورة الابتعاد مسافة. وهنا نتذكَّر حديث «هاوسر» Hauser عن «السوداوية المتأنِّثة effeminate melancholy» عند بوتشيلي[1]. سوداوية في طابع إيروتيكي تسود في كل مكان عند بوتيتشيللي، في الملائكة، ومريم العذراء، والقديسين، والصبية، والحوريات. وهي معزولة في صورة صبغات حاذقة من الوردي والرصاصي sepia، والرمادي، والأزرق الشاحب. والقيم اللونية نفسها عند الفنان الإيطالي بييرو ديلا فرانسيسكا Piero della Francesca ليس لها التأثير المنحرف نفسه. لماذا؟ لأن بوتيتشيللي، وعلى خلاف بييرو، شاعر أقنعة جنسية. فشخصياته، تتمتع بثبات وتفرد حالمين. فهي تعرض نفسها على العين، وفي الوقت نفسه تصد حميميتنا. وبخطوطها القلقة المتوترة المحفورة، تتمتع بكثافة الوعي. وجوهها الفاترة غير العاطفية مثل ستارة المسرح الخلفية المخططة للوحة الربيع، نهاية محنكة cultivated .closure

إن إعادة اكتشاف الأيقونية التصويرية الأپوللونية عند كل من دوناتيللو وبوتيتشيللي في الشخصية الغربية، واتهما كصياغة مفاهيمية جنسية، كما هو الحال في الكلاسيكية الإغريقية الرفيعة. فالحد الأپوللوني الفاصل، كما ذكرتُ آنفًا، هو إبعاد ومنع. والخط البوتشيلي الحاد جزء من التعريف الذاتي لشخصية النهضة، وإشارة إلى انسحابها من المسيحية القروسطية، وإعادة توجيهها نحو فضاء علماني. كما أن وحدة النغمة عند بوتشيلي تنتجها عين أصابعه المستيقظة المطربة، المفتونة في الوَقت ذاته. أقنعته بعيدة المنال، تأمُّلية، تحلِّق في رؤية حالمة. فهي تمتلك مادية التصويرية الوثنية. ولحمها الشاحب الناعم يتلألأ بأرستقراطية جمال أپوللوني؛ إنها سلالة فنية نشأت في مصر.

هذا التركيب المسرحي للأقنعة الجنسية، مع الحالة المزاجية السائدة، والوقار، والتقشُّف عند بوتشيلي، يُعاد إنتاجها وتقتيمها على يد ليوناردو دا فينشي Leonardo da Vinci. فالأجواء الدقيقة عند بوتشيلي تتسم بدرجة عالية من الشفافية، إلى درجة أنه من السهل فقدانها. ولكن عند ليوناردو ثمَّة سحابة رعدية تتجمَّع من توزيع الضوء في الصورة chiaroscuro. ليوناردو الذي يذيب الخط الأپوللوني في الظلال، فهو متَّصل ببوتشيلي بفعل تكرار الوجه كموتيفة وسواسية ملحة، مستخدمًا في ذلك كلا الجنسين. ليوناردو المتفرد وميكلانجيلو الاكتئابي، خلقا قناع الفنان كباحث روحاني مفتش، رجل أفكار كأي فيلسوف. بالنسبة لهما

(1) Social History of Art, 2:37.

كان الفن والعلم والبناء بدائل فكرية عن الجنس. ليس إعلاءً أو تساميًا، بل عدوانية مقنَّعة متنكِّرة، سيطرة عدوانية للطبيعة. وقد كانت العزوبية والمزاج المعتل عند الفنانيْن مترابطان بعضهما بعضًا، فهي تمثِّل استجابات عقلانية لتمددنا الفاحش في هذه الأجسام الطغيانية، تلك الموصومة بالنوع الاجتماعي/ الجندر من قبل الطبيعة الأم. لقد قام ليوناردو بتشريح الجسد، وحوَّله إلى ذرات ليزيل غموضه وأسراره الأنثوية، ففسَّخ العضلات، وفصل العظام، بل وفتح الرحم ليسحب الجنين الجاثم في داخله. وفي اختراعاته من الماكينات الطائرة إلى محركات الحرب، كانت قوانين الديناميكية منضبطة وفق عقل ذكوري حسابي. أما ميكلانجيلو، وبرياضيته العملاقة الذكورية، فقد حاول طرْق المادة وتطويعها محولًا إياها إلى عبد خادم. وبعد كسر انتظام العوالم القروسطية، حوَّل الرجلان القلق إلى جنون العظمة megalomania، في توسيع للإرادة أرعن متعصب. غير أن ليوناردو لم يرسم كثيرًا. حتى أعماله المكتملة كان لها نصيب من تدمير الذات، مثل لوحة العشاء الأخير The Last Supper، بتكنيكها التجريبي، الذي ربما كان سببًا في تقشُّر الرسم عن الجدران في حجرة الطعام في الدير.



الشكل 22. ليوناردو دا فينشي، موناليزا، 1503.



الشكل 23. ليوناردو دا فينشي، العذراء والطفل مع القديسة آن، (1508–1510).

إن لوحة موناليزا لـ دافينشي هي القناع الجنسي الافتتاحي للفن الغربي (انظر: الشكل 22). إنها نفرتيتي نسخة الرينيسانس، المتفرِّجة الخالدة. إنها ساكنة رابطة الجأش، ولكن في وهن وخوار. المرأة الأكثر جمالًا، تجعل نفسها ثباتًا كاملًا، سوف تتحوَّل دائمًا إلى غرغونة. وإني أتحدَّث عن موناليزا بوصفها تعويذة ليوناردو، سحره العائلي لطرد الأرواح الشريرة. هي سفيرة سن الأزمنة البدائية، عندما كانت الأرض صحراء جرداء موحشة بالنسبة للإنسان. إنها تترأس مشهدًا للصخرة والمياه الخام. فالالتواء الأفعواني للنهر البعيد، ما هو إلا خداع، وهو قلبها الشيطاني البارد. صورتها دلتا أنثوية ثابتة، هرم إدراكي تعلو قمَّته العين الصوفية. إلا أن الخلفية خادعة وغير متماسكة. كما أن الخطوط الأفقية غير المتباينة، التي نادرًا ما يلحظها المرء في المقام الأول، تضلِّلنا بسمو وجلال. هذه الخطوط الأفقية هي مقاييس غير متوازنة لعالم قديم الطراز، لا يحكمه قانون أو عدالة. الابتسامة الشهيرة لـ موناليزا هي فم رفيع ينحسر

إلى ظلال. تعبيرها، مثل عينها المتورِّمة، مغطًّى مخفيّ. الرأس البيضاوية ذات الجبين الضخم المتجرِّئ تبدو متوسِّدة صدرًا إيطاليًّا وفيرًا حاضنًا نفسه. فيم تفكِّر موناليزا؟ في لا شيء بالطبع. إن حالة الفراغ والخواء الذي تهيم فيه هي رمز تهديدها ووعيدها، وهي مبعث خوفنا. إنها زيوس، وليدا Leda، وبيضة، وقد تدحرج ثلاثتهم في واحد. إنها إلهة أخرى مخنَّثة، تسر نفسها بمجرد الوجود والكينونة. فالكاتب والناقد الإنجليزي «والتر پاتر» Walter Pater يميل إلى تسميتها «مصاصة دماء» ترسو على الشاطئ عبر التاريخ فوق مهامها السرية.

وعلى الرغم من الهجاء الذي كثيرًا ما تعرَّضت له هذه اللوحة، إلا أن موناليزا سوف تظل هي اللوحة الأكثر شهرة في العالم. كما أن الأعمال الأدبية الغربية العليا، من أمثال أوديب ملكًا Oedipus Rex، وهاملت، تحافظ على مراوغتها indeterminacy عبر مختلف التفسيرات والترجمات. إنها لا يمكن الإمساك بها أخلاقيًا. حتى ڤينوس الميلوسية Venus de Milo حصدت كل شيء بفضل فقدان ذراعيها. وموناليزا تنظر إلينا وتتقبَّل بسلبية إعجابنا وكأن هذه هي مهمتها وواجبها. البعض يقول إنها حبلى. ولو كان الأمر كذلك، فهي تشع أنوية وتوحدًا ذاتيًا للمرأة وهي تحدِّق في خلقها her creation. الصورة تجمع بين الغزارة الجسدية، والانحراف، أو الحيود الوجداني emotional obliqueness، والتدمير الأرضي. لقد اجتذب ليوناردو الطبيعة الأم من الحياة.

وفي رسوماته الأنثوية الرئيسية، يعيد ليوناردو إغلاق المجال البرَّاق الذي فتحته لوحة ميلاد ڤينوس، العفو المؤقت الذي ناله المقياس الأپوللوني عند بوتشيلي ضد تشابكات الطبيعة التناسلية. فالحالة الدخانية أو الضبابية sfumato عند ليوناردو هي صلة أرضية سفلية chthonian، بخار سام منتشر. أما لوحته عذراء الصخور Madonna of the Rocks (1483- 1490) فهي مدعومة بغار أو كهف يلوح في الأفق وغابة من الحلمات السفلى المتدلِّية من الكهوف القديمة، الزقورات أو الأهرام الرافدية ziggurats القاسية، أو لنقل طواطم قضيبية. فالمرأتان في لوحة العذراء والطفل مع القديسة آن Virgin and Child with St. Anne تترنحان على حافة جرف صخري، وعر وقاحل (انظر: الشكل 23). وعلى مسافة قريبة منهما، نرى مشهدًا قمريًّا شبحيًّا، أشبه بكاتدرائيات قوطية هزيلة. هذه المشاهد المسالمة للأم والطفل، تتضمَّن حالة من الجذب الأرضي، تهدِّد بسحبنا إلى الخلف، إلى العقيدة الأرضية. ويمكن اعتبار ابتسامة موناليزا الغامضة، لغة هيروغليفية ترمز إلى الصلة بين الأقنعة الجنسية عند ليوناردو، وبين جوِّها المكفَّن، ثمَّة ضوء غريب يتجسَّد في طقس هذه الأقنعة الداخلي العاصف. الابتسامة نفسها التي تظهر على وجه ليدا Leda والمرأتين

في لوحة العذراء والطفل مع القديسة آن، بل وحتى على وجه الشخصيات الذكرية في لوحة القديس يوحنا المعمدان، ولوحة باخوس Bacchus، حيث تتحوَّل الابتسامة وإشارة الأصبع إلى حالة إغراء منحرفة وفاسدة. ومن ثَمَّ، فإن الابتسامة عند ليوناردو هي ابتسامة مخنَّثة، وعلامة شؤم جنسية. وهي تبدأ الإنبات على شفاه ملاك عذراء الصخور المومئ، ذكَر شديد الأنثوية إلى درجة أن الطلاب الذين يرون الصورة للمرة الأولى يصرون على أنه امرأة.

يقتفي فرويد أثر الابتسامة الغامضة عند ليوناردو، في ذاكرته المدفونة عن الأم الطبيعية، التي سبقت الأم القانونية، المرأتان اللتان نراهما في لوحة العذراء مع القديسة آن. حيث يربط فرويد هذه اللوحة بحلم الطفولة عند ليوناردو، الخاص بأحد الطيور الجارحة، تلك الإلهة النسر موت Mut، المصرية المخنَّثة. ولكن ماير شابيرو Meyer Schapiro، يرفض استدلال فرويد، ويزعم أن مصدر الابتسامة عند ليوناردو يكمن في معلِّمه فروكيو[1] Verrocchio والجمع بين المرأتين كان أمرًا تقليديًا، كما يقول «شابيرو»، فالتقارب العمري الغريب بينهما، يرمز إلى «إضفاء المثالية اللاهوتية على القديسة آن بوصفها الثنائي لابنتها مريم»[2]. أما فروكيو اللطيف ليس لديه شر أو كدر. وبتتبعي مسار الابتسامة بأثر رجعي عبر بوتشيلي إلى دوناتيللو، أجدها ابتسامة لا أخلاقية، أنوية solipsistic، ومتقاطعة جندريًا أو ما بين الجنسين الذكر والأنثى gender-crossing منذ البداية. لقد قام ليوناردو بحقن فروكيو بانحرافه الخاص: فأحد أعماله الأولى تعميد المسيح Baptism of Christ (1472) كملاك مخنَّث، رسمه كما يرسم تلميذ أو صبي تحت التمرين.

يستشعر فرويد البشاعة والوحشة مباشرة في ثنائية القديسة آن والسيدة العذراء عند ليوناردو. فمريم لا تبدو مرتاحة كثيرًا في حِجر آن، بل تبدو وكأنها تنزلق من عليه. والشخصيات تظهر مثل تراتبات فوتوغرافية، مثلما نشاهد صورتين بالتتابع على نحو متزامن، ومثير للدهشة، وباعث للهلاوس. نعم، المرأتان قرينتان، مثلهما تمامًا مثل ديميتر Demeter وپرسفون Persephone. وقد علَّق كل من «فارنل» Farnell، و«فريزر» Frazer على الشخصيات الإغريقية للأم والابنة الإلهيتان، بوصفهما «أختين توأمتين»؛ فـ «جوهر هويتهما» يرمز إلى

---

(1) أندريا دِل فِـرّوكيو Andrea del Verrocchio. اسم الميلاد: Andrea di Michele di Francesco de' Cioni (1435– 1488)، من أهم رسامي عصر النهضة في فلورنسا، وقد كان معلم ليوناردو دا فينشي، كما أنه أثر في عديد من فناني عصره، ومن بينهم ميكلانجيلو. [المترجم].

(2) «Leonardo and Freud» An Art-Historical Study,» in Paul Oskar Kristeller and Phillip P. Wiener, ed., Renaissance Essays (New York, 1968), 319.

مراحل النمو النباتي[1]. وفي رسوم ليوناردو الكارتونية بالفحم (1499) وفي لوحة للقديسة آن، الكاملة، يبدو انتباه القديسة المغناطيسي إلى رفيقتها انتباهًا متوعِّدًا، أو ينطوي على خلاعة أو مجون مكثَّفان؛ فقبضة يدها القصيرة البضة في الرسم الكارتوني، تتحوَّل أثناء الإيماءة إلى يد رجولية قرصانية قابضة على الخصر، في الرسم الزيتي. وأبدًا لم يكن الحب عند ليوناردو طبيعيًا وسويًّا. فثنائية آن ومريم الصوفية، ووضعهما المكاني المتقلقل المفتقد لليقين، وابتسامتهما الغامضة، والمنظر الطبيعي المبيّض؛ كلها تسم الرسم بقوة الطراز القديم التي لا توجد في فن النهضة سوى عند ميكلانجيلو. إن القديسة آن ومريم العذراء، مرتبطتان بحكم طبيعة أوتوقراطية. هاتان الأختان التوأم الإلهي، يمثِّلان شخصية قديمة تستنسخ نفسها دون تناسل أو تلاقح. الحياة سلسلة لا تنتهي من الإناث الناسخات لأنفسهن. وليوناردو يعكس سفر التكوين أو يقلبه، بحيث تصبح الذكورة، ويمثِّلها هنا عيسى الطفل ممتلئ الجسد، هي المترتبة على الأنوثة وخاضعة لها. ولكن هذا ليس احتفاءً بالقوة الأنثوية، كما يبيِّن المنظر الطبيعي المتنافر. فمثله مثل ميكلانجيلو، يجد ليوناردو حالة العبودية الذكرية أمرًا لا يُطاق، ولا يمكن السماح به، وهو على حق.

إنني أصف الازدواجية أو الثنائية في لوحة العذراء مع القديسة آن، بمسمَّى «الامتلاء المجازي، أو الرمزي» allegorical repletion. المصطلح يصف تكاثرًا وفيرًا غزيرًا لتماثُل الهويات في مصفوفة أو قالب من الغموض الجنسي. إننا نجد الامتلاء المجازي الرمزي حاضرًا في الحدث النهائي لشخصية هايمن Hymen في مسرحية شكسبير الكوميدية كما تشاء As You Like It؛ وفي رواية إيميلي برونتى Emily Brontë مرتفعات وذرنغ Wuthering Heights، من خلال تصويرها للشخصيات واختيار أسماء الأسرة على نحو يتميَّز بسفاح أولي القربى؛ كما نجد هذا ماثلًا في رسمين سورياليين surreal للفنان روزيتي Rossetti، هما عشتار السورية Astarte Syriaca، وكرمة المراعي Brower Meadow، واللوحة الأخيرة تتضمَّن رؤى متعدِّدة مشؤومة لوجه أنثوي سوداوي وحيد. وما ثنائية الشخصيات الخانقة عند ليوناردو في لوحة العذراء مع القديسة آن، إلا نسخة أخرى من الخنوثة المنطوية على الذات، تلك الخنوثة السمجة في لوحة موناليزا. إننا الآن نعرف ما الذي تحمله بداخلها موناليزا الحبلى: توأمها القاتل. كما أن ثيمة رسومات «الثنائي» عند ليوناردو، هي الشيء نفسه؛ أي العين والنفس الذكورية مطمورتان بفيض القوة الأنثوية. والتركيب الأدق من نوعه لدى ليوناردو في هذا السياق، يتمثَّل في لوحته العشاء الأخير The

(1) Farnell, Cults, 3:259. Frazer, The Golden Bough, 7:67-68.

Last Supper (1495-1498). فهل ثمَّة صلة بين حفلة عيد الفصح التي تتألَّف كلها من ذكور، وبين التصميم الذهني المعتاد والحسابي للغرفة؛ لخطوطها المنظورية التي تتلاقى خلف رأس المسيح؟ إن المساحة الذكورية عند ليوناردو لا تخلو من معنى. ولكن المساحة الأنثوية لديه نراها مكتظة، مزدحمة، غائمة، على نحو شاذ وغريب، بل هي مخلة بالتوازن أو الاستقرار. وقد تعود قلة ما أنتجه ليوناردو من حيث الكم، إلى كون الرحلة المقطوعة من الفكرة إلى اللوحة المستطيلة، هي رحلة محاطة بالأرواح، أو الشياطين الأنثوية. وقتها كان العلم والهندسة مثلما هما الآن، يمثلان ملاذًا أپوللونيًا من دوامة النوع الاجتماعي/ الجندر.

لقد شاع تصنيف كل من ليوناردو وميكلانجيلو كمثليْن homosexual، ولكن أيًا كان الجنس الذي مارساه؛ فما من شك أنه كان قطعًا نادرًا وشاذًا. فالسلاسة الرهبانية تسري هناك في العمق من المزاج الإيطالي. وقد لاحظ فرويد أن ما يثبت التوجه الجنسي لدى الشخص هو الجذب الوجداني، وليس النشاط البدني أو الفيزيقي. ففي حياتهما الخاصة، يتَّضح لنا أن جل اهتمام ليوناردو وميكلانجيلو كان منصبًّا بوضوح على الجمال الذكوري. إذ لم يكن لديهما بالطبع، حياة خاصة حقيقية منفصلة عن الفن والفكر. لقد كانا الاثنان خياليْن حالمْين نصف مجنونيْن، وكانا كقديسين زاهدين مبغضيْن للبشر. كانت عقيدتهما الطقوسية ازدهارًا طبيعيًّا للوثنية المتوسِّطية Mediterranean: أي فيها سمات تطرُّف، وعسكرية، وكهنوتية hieraticism قريبة المنال بالنسبة للكاثوليك الإيطاليين دائمًا. لقد كانت مثلية ليوناردو وميكيلانجيلو جزءًا من بحثهما الغاضب عن استقلال التخيُّل، ضد كل فرد وكل شيء. الآباء، والمعلمون، والأصدقاء، والمنافسون، والمجتمع، والطبيعة، والدين، والله. إن طبيعة الصراع الدينامية الغربية، ساطعة الوضوح لديهما. حيث يفتقران إلى البِر والسماحة المسيحية، في مقابل وجود للجوع الوثني والتعطش للفتح، والرغبة في التفوق والإخضاع الجبري. وما نحن-بهذا المعنى أيضًا- سوى موضوعات بالنسبة لهما. سيطرتهما تتطلَّب خضوعنا. عبقريا عصر النهضة الرفيعة الاثنان، يميزان الفن بجعله عدوانيًّا. فالمثلية الجنسية عند ليوناردو وميكيلانجيلو، كانت فكرية وإيروتيكية في الوقت نفسه، على الطريقة الغربية. كانت بمثابة مقاومة منهما لصيغة الاعتماد البشري بأشكالها الأكثر فظاظة وغلظة، والتي تلخصها جملة «عبوديتنا للطبيعة».

ما السر وراء غزارة إنتاج ميكيلانجيلو فنيًّا، فيما كان ليوناردو شديد الإحباط؟ لقد كانت جملة ما أنتجه ميكيلانجيلو مبهرة، في ظل حالة من الولع بالنحت، والرسم، والعمارة، لم يسبق لها مثيل في تاريخ الفن. إنها حالة الحراك، والحيوية التي امتازت بها النهضة وانسابت متدفِّقةً فيه، كما حدث

مع شكسبير. ولكن لماذا لم يكمل ليوناردو من أعماله، القليلة في المجمل، سوى النذر اليسير؟ تتلخَّص إجابتي في أن تكنيكه وثيمته كانا على خلاف بين بعضهما بعضًا. فالأسلوب style والأقنعة الجنسية قد خبُر كل منهما الآخر، وأفسدا بعضهما بعضًا. فحالة الضبابية أو الدخانية السفوماتو[1] Sfumato، ما هي إلا ضبابية ديونيسوسية، ذلك الضباب المحلِّق عالقًا فوق المستنقع الأرضي. ولقد رأينا، يوريبيديس Euripides المنحط، يستخدم السيولة الديونيسوسية Dionysian liquidity لتدمير إسخيليوس Aeschylus الأپوللوني. ولكن ليوناردو كلاسيكي رفيع، لورد archon حاكم للعقل الحسابي. فهو راغب في إخضاع الطبيعة الأم، ولكنه في الوقت نفسه راغب في تصويرها، ويسمح لها بأن تملي عليه أسلوبه. ولعبتها في ذلك هي حالة الدخانية أو السفوماتو Sfumato. وكلما استمرأ هو هذه اللعبة، أصبح أقل قدرة على الرسم. حتى لوحة العشاء الأخير المتحلِّلة ذاتيًا،[2] لوحة مصابة بعدوى الطبيعة.

أما ميكيلانجيلو، نجده في المقابل قاطع أحجار رياضي، بدأ بالنحت الذي أسهم في الإبقاء على قوانينه الأپوللونية في الرسم الذي أجبره البابا عليه داخل الكنيسة السيستينية[3] Sistine

---

(1) سفوماتو بالإيطالية Sfumato تقنية رسم فني في تمازج الألوان وإحدى أربع تقنيات رسم شهدها عصر النهضة، الأنواع الثلاثة الأخرى هي: كانجيانت Cangiante، وكيارسكورو Chiaroscuro، واليونيون Unione. وهذه الحالة تقابل في التصوير الفوتوغرافي «التضاد المنخفض low-contrast. والكلمة الإيطالية sfumato هي صيغة الماضي التام من كلمة sfumare أي يدخن، وهي تمسك بالفكرة المقصودة بدقة. فالعمل المنتهي بهذه الطريقة يظهر وكأن ثمة حجاب من الدخان قد اشتط بين موضوع الرسم وبين المتلقي أو المشاهد مضيفًا نوعًا من البريق للظلال الداكنة الصافية حاجزًا بعض من اللمعان الصافي لموضوع الرسم. وقد ارتبطت هذه التقنية بالرسام ليوناردو دا فينشي، وأشهر الأمثلة على ذلك لوحة موناليزا. إذ تجلت هذه التقنية بوضوح في ثوب السيدة وابتسامتها. لمزيد من التفاصيل التقنية للمتخصصين والفضوليين في عالم الفن وأسراره، انظر:

Hall, Marcia (1994) Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting. Cambridge University Press..[المترجم]

(2) المعروف أن لوحة العشاء الأخير كانت باكورة أعمال ليوناردو دا فينشي، وقد أخذت منه جهدًا جبارًا، وهي عبارة عن لوحة زيتية جداريه في حجرة طعام دير القديسة ماريا ديليه غراتسيه ميلانو (Maria delle Grazie). وللأسف فإن استخدامه التجريبي للزيت على الجص الجاف الذي كان تقنيًا غير ثابت أدى إلى سرعة دمار اللوحة وبحلول سنة 1500 بدأت اللوحة فعلا بالتحلل والتلف، وقد جرت محاولات خلال سنة 1726 لإعادتها إلى وضعها الأصلي إلا أنها باءت بالفشل. وفي سنة 1977 جرت محاولات جادة باستخدام آخر ما توصل إليه العلم والحاسوب آنذاك لإيقاف تدهور اللوحة وبنجاح تم استعادة معظم تفاصيل اللوحة على الرغم من أن السطح الخارجي كان قد بلي وزال. [المترجم].

(3) قام ميكيلانجيلو -تحت رعاية البابا يوليوس الثاني- برسم لوحات غطت 12 ألف قدم مربع (1100 متر مربع) من سقف الكنيسة، وقد استغرق هذا العمل السنوات بين 1508 و1512. ولقد شعر ميكيلانجيلو بالاستياء من عمله بعد ذلك، معتقدا أن ما فعله خدم البابا وحده، وأعطاه ما كان يحتاجه بشدة من =

Chapel. فالرسم واللون الزيتي، كما يقول ميكيلانجيلو، هما «للنساء والكسالى». أسلوبه الأپوللوني ذو الحواف والأُطر الحادة هو طريقته الوحيدة لدحر الطبيعة الأم. وهذا الأسلوب يكون بمثابة التوقيع الكهنوتي للإرادة الغربية. وهذا هو نفسه السبب في كون سكتشات أو رسوم ليوناردو الأولية، ومدوناته، بخطها الأپوللوني من المداد الجاف، شديدة الضخامة. ولكن لم يكن هناك مطلقًا انتصار نهائي في الحرب على الطبيعة. فقد كان ميكيلانجيلو أسير نمط متجدِّد من القلق، لا ينتهي. مرارًا وتكرارًا. ظل إلى نهاية حياته الطويلة، يقفز من عمل إلى عمل، مراكمًا الجبل الإنساني من الإنجاز المذهل المبهر. لقد حول السعي إلى الحرية إلى عبودية أخرى، غمامة نهارية مضمَّخة بالعرق إلى ليل. وإرثه يمثِّل سلالة الصور الأپوللونية الأكثر ألمعية وذكاءً، منذ إنعاش أثينا لفتنة مصر الملكية.

إن تمثال ديفيد الضخم لـ ميكيلانجيلو (1501-1504) هو رفيق لوحة موناليزا في ميثاق النجوم لأقنعة الرينيسانس الجنسية. فنسخته الأصلية التي تمَّ اجتثاثها في عام 1873 من الهواء الطلق، حُفظت في معبد بسيط، وثني التصميم. إنه نسخة حقيقية من نموذج تمثال الشاب الإغريقي «كوروس» Kouros، مثل تمثال ديفيد لدوناتيللو، وإن كان رياضيًّا في ريعان الصبا؛ رجل صبي يافع مفتول العضلات. نراه قبل العمل والتحرُّك، لا بعده. إنه يحدِّق بعداوة نحو جوليات Goliath عبر فضاء خاص بالعين الغربية العدوانية. جسده نصف ثابت العزم نصف هلع جزع، الرجل اليسرى تتقلَّص منزوية، ولكنها تبث طاقتها في حجر تمسك به اليد، وكأنه على وشك الصعود إلى المقلاع. وفي حالته هذه من الطابع الأثري والصلابة العسكرية، يعد تمثال ديفيد تأليهًا للجسد الذكوري بوصفه كمالًا أپوللونيًّا. لقد تسبَّب توتر الإرادة الذكورية في تشنج الجذع، بحيث بدت ثمَّة مبالغة في حجم الرأس واليدين. وهذا التشنُّج ليس سوى تكثيف جنسي، هزيمة إيروتيكية مثلية للعُتمة والطوية الأنثوية. إن تمثال ديفيد يظفر بانبهار المشاهد المقدِّس أو الحاج، بفعل إشعاعه الشمسي المتوهج، وسطوته على الفضاء من حوله بتحدٍّ وإقدام. فالأثير الحقيقي من حوله، يبدو للرائي منيعًا وغير قابل للتعدِّي عليه، تمامًا كما الجسد نفسه. إن ديفيد، مثله مثل صانعه ميكيلانجيلو، يصدانا بعيدًا عنهما. فحالمية الفاتن التي كانت عند دوناتيللو، قد ولت. إن ديفيد نسخة ميكيلانجيلو هو الوعي الغربي مستيقظًا، دارسًا العدو في ضوء النهار الأپوللوني العدائي البارد.

= العظمة والجلال. وعلى الرغم من ذلك فإن ذلك السقف، يعتبر في يومنا هذا من أعظم إنجازات ميكيلانجيلو، وخصوصا لوحته «الدينونة الأخيرة» *The Last Judgment*. وتستمد الكنيسة اسمها من اسم البابا سيستوس الرابع، والذي قام بتجديد الكنيسة الكبرى *Cappella Magna* بين عامي 1477 و1480. [المترجم].

إن ثيمة ميكيلانجيلو الاستحواذية أو الوسواسية، ليست سوى تمجيد للذكورة. فتمثال موسى Moses (1513-1515) يضفي الطابع الهيلليني على قناع آخر من أقنعة العهد القديم. إنه ارتجال مذهل اعتمادًا على الصور الوثنية. فنحن هنا نرى كيف أمكن لنمط الجذع البلفيدري Belvedere Torso المتموج، أن ينفخ عضلات ذراع موسى الأمامية. فالتموجات الأفعوانية لتمثال لاؤوكون Laocoön الذي كان قد حفر لتوه تتدفق عبر اللحية الطويلة التي تلتف حول سبَّابة موسى، دوافعه الخاصة المتوقفة. الجوخ أو الأقمشة الإغريقية المتكتلة تتعلَّق بالرجل القوية مثل كفن فوقها. ها هو المشرِّع العبري تاركًا الألواح الحجرية تنزلق، كاسرًا بذلك قانونه الخاص. مثل ديفيد، يحملق إلى يساره بغضب. إنه ينظر إلى صنم شعبه الذهبي المتلوِّن المتقلِّب. ولكن الفنان يرفع موسى عاليًّا كوثن جديد، زيوس- يهوه Zeus-Jehovah، توليفة ممسرحَة من القوة الفكرية والبدنية معًا. موسى يقدِّم الله في صورته هو. وميكيلانجيلو متقمِّصًا شخصية أب فاتنة آسرة، يخلق القناع الجنسي الوحيد الأكثر منه ذكورة وفحولة.

إن ذكورة موسى مستبدَّة تطرد الأنوثة خارج الوجود. حيث لا وجود للأمهات في هذه العوالم. وحده التصوير النقشي الأشوري الناتئ Assyrian relief الأثري، ما يملك مثل تلك الفحولة الدعائية. إننا نصل هنا إلى حدِّ التمثيل الجنسي. ولا يمكن مطلقًا للجسد الأنثوي في المقابل أن يحظى بمثل هذا التأكيد الجليل المهيب. تمثال موسى إذن، هو نوع من إضفاء المثالية، وما المبالغات التي ينطوي عليها، إلا حدود ما يمكن أن تسفر عنه هيئة الرجال الطبيعية بفعل هرمون الذكورة. فهذا التمفصل والوضوح التعريفي، وضخامة العضلة والمفصل، لا تتوافر في النساء، باستثناء حالات التطبيب الذاتي بالعقاقير المركَّبة. يقول «جون سيموندس» John Addington Symonds إن «تفوُّق الجمال الذكوري» يتكوَّن من «التنظيم الكامل للجسد كأداة متفوِّقة للطاقة الحيوية»[1]. وإني لأتفق معه في ذلك. فعند الإعجاب بالجسد الأملس لامرأة رياضية، فإنني أرى حالة خنوثة، لا أنوثة. وإني أقدِّر استحواذها على نموذج ذكوري. وتمثال موسى على نحو خاص يعد غربي الذكورة. لا شيء في فن الثقافات الأخرى يدانيه منزلة، أو يشبهه في غزارة شعر وجهه. فأيقونة ميكيلانجيلو هذه المكهرِبة للمشاعر، التي صنعها لمحطِّم الأوثان العبري، هي مثال نموذجي عنصري للثقافة البدنية الإغريقية. إن تمثال موسى يتحدَّى ذلك الخضوع والورع الليبرالي المعاصر، على كل الجبهات. إنه قوة وجمال يتجاوزان الأخلاق.

---

(1) A Problem of Greek Ethics, 68.



الشكل 24. ميكيلانجيلو، العرافة الكومائية (1508-1512).

ونستطيع القول إن إجلال ميكيلانجيلو للذكورة شوَّه تصويره للنساء. فمثل فنانين كثيرين من عصر النهضة، استخدم هذا الفنان نماذج ذكورية لشخصيات أنثوية، حيث كان ظهور المرأة عارية أمرًا مشينًا وفاضحًا. وباستقراء الأدلة الماثلة في رسوماته الباقية، نجد أن ميكيلانجيلو لم يرسم مطلقًا أية امرأة من الحياة الواقعية، سواء بهندامها أو من دونه. فضلًا عن ذلك، فإن تقاطع الجِذر الجنسي لشخصياته الأنثوية قد ترك لدينا أثرًا مرئيًا قويًا. وتُعد رسوم العرافة أو النبية Sibyl[1] في سقف الكنيسة السيستانية أفضل مثال على ما نقول. كان رسمه المبكر للعرَّافة الليبية واحدًا من النماذج الذكورية الواضحة، وقد ترسَّبت ملامحه البدنية الرياضية في صورته الأخيرة. كما أننا نرى أذرع ذكورية ثقيلة لعرافتيه، الدلفية Delphic والإريترية

(1) كلمة سيبيل sibyl تأتي عبر اللغة اللاتينية من الكلمة الإغريقية «سيبيلا» sibylla وتعني النبية prophetess. وكانت أوليات العرّافات تنبؤًا هن النبيات في العصر القديم، «واللائي يعرفن فقط من خلال الأسطورة، واللائي تتبأن في مواقع مقدسة بعينها- تحت تأثير إلهي- لإلهة من الإلاهات، وفي الأصل وعند الدلفيين ويميونس- هي واحدة من الإلاهات الأرضيات السفليات. ولاحقًا في العالم القديم، كانت النبيات يتنقلن متجولات من مكان إلى آخر. [المترجم].

Eritrean. والعرافة الكومائية Cumaean Sibyl القديمة هي أحد أكثر الأقنعة الجنسية سحرًا في الفن (انظر: الشكل 24). فملامحها العابسة ذابلة مع أثداء مترعة، وبدينة مثل القرع العسلي. تتجاوز أكتافها الثقيلة وذراعاها المفتولان مفهوم الذكورة البشرية. إنها ساحرة، حيزبون، مرضعة. إنها موناليزا خاصة بميكيلانجيلو، وهي الطبيعة الأم ماثلة وقديمة قدم الزمن، ولكنها تكتظ بخصوبة خشنة.

إن بنات عمومة هؤلاء العرافات هن الأنثويات العرايا، المضجعات في الكنيسة الميديتشية Medici Chapel (1520-1534)، منتِجات مرحلة ميكيلانجيلو الأسلوبية Mannerist المتأخِّرة. ولا أحد يعرف تحديدًا ما تعنيه هذه الرسوم أو تلك الشخصيات، أو حتى ما ينبغي أن يكنّ. تمثال الفجر أو دون Dawn القلقة، ترفع يدًا هزيلة تقوِّس عضلات ذراعها الذكورية الأمامية. أما تمثال الليل أو نايت Night، فتعرِّي ردفها اللحيم، وهي تتلوى في شبه نوم بلا راحة، وبطنها متصلِّبة مثل لوح الغسيل (انظر: الشكل 25). أثداء النساء فيما ذكرت من أمثلة، عبارة عن نتوءات عُقدية ملتصقة بجذوع ذكورية. يسميها «كلارك» Clark «الزوائد المخزية humiliating appendages»[1]. حلمات نايت القلقة، تبدو ممتعضة ومتغضنة. من عساه يعبأ بمص تلك التفَّاحات الحمضية؟

ومن بين أقنعة عصر النهضة، تأتي نساء ميكيلانجيلو الضخمات المنتميات إلى جوقة جنسية، ليشملن ليدا Leda، والعذراء مفتولة العضلات في لوحة عذراء دوني Doni Tondo. وإني أصنفهن كنساء مترجِّلات أو فحلات viragos إذا جاز التعبير، في امتياز متفرِّد نتاج مزج الذكورة والأنوثة. ومن خلال تمثال نايت الذي أتخذه كنموذج، فإنني أعرِّف النساء الفحلات بوصفهن انصهارًا للأم الكبرى ولكن من دون خصوبتها، والأمازونة/ المحاربة، من دون حركتها الحرة. ومثل أرتميس، كان جسد الأمازونة على نمط جسد المراهق. ولكن المرأة الفحلة ناضجة جنسيًا، ولها أثداء كبيرة، وجسمها ثقيل وخامل. وروحها سجينة مسمومة. ولقد كانت جين دوفال Jeanne Duval، إلهة الإلهام والرقص، العاهرة ثنائية الجنس عند بودلير، من هذه النوعية، امرأة فحلة عاقر، مراهقة معوِّقة لذاتها. والحقيقة إن بودلير قد كتب قصيدة «المِثَال» The Ideal لتمثال نايت ميكيلانجيلو. فالمرأة الفحلة هي أحد أشكال الخنوثة الأكثر عتمة لدينا. والعاريات في الكنيسة الميديتشية، الجاثمات بتوتر على توابيتهن المنزلقة الصغيرة، يعملن دون أن يقدمن شيئًا. وشخصية نايت هي موناليزا الغرغونة التي ابتلعت المنظر الطبيعي الصخري الخاص بها. نموذج المرأة الفحلة المنغلقة على ذاتها؛ مشلولة الحركة، ومصابة بالتخمة.

---

(1) The Nude, 332.



الشكل 25. ميكيلانجيلو، نايت. (1525–1531) Night

يتجسّد التخليد التذكاري الأثري أو التجريد، مضفيًا الذكورة على النساء في الفن. وهذا المبدأ ينطبق على ميكيلانجيلو، والتمثال النصفي لنفرتيتي، والتصوير النقشي الأشوري، بإلاهاته مفتولات العضلات. ونساء ميكيلانجيلو لسن مخنَّثات كلهن. لديه ثمّة حوّاء خلاّبة تسترِق النظر بتألُّق، من تحت ذراع الله في لوحة خلق آدم Creation of Man. وهناك أيضًا عذراء روما بييتا Pieta، الساكنة الصافية. ولكننا في الحالتين، نجد الجسد الأنثوي متخفّيًا بدرجة كبيرة. فالأنثوية الجذّابة لحواء ومريم؛ إنما أصبحت ممكنة بالنسبة لميكيلانجيلو عن طريق قمع جسديهما. فضلًا عن ذلك، فإن النساء يظهرن مع اثنين من أكثر العرايا الذكور بهاءً، هذين اللذين يستغرقان خياله ويستحلبانه. فحواء ومريم جاريتان لذكورة رفيعة جليلة، ولكنها رخوة واهنة، ومن دونها لم يكن لميكيلانجيلو أبدًا أن يحلم بإخراجهما إلى الوجود. وهنا سوف نجد أدريان ستوكز Adrian Stokes يسمي «توهج الله» في كنيسة سيستاين Sistine God's flaring، عباءة تحتوي الخلق «عباءة رحمية»[1]. ومن ثم، فإن حواء هنا هي مجرد جزيء منشطر من إلهة ذكرية مخنَّثة. وإذا نظرنا إلى لوحة من القرون الوسطى، هي «عذراء الرحمة» Madonna Misericordia، سنجدها مخيمة على البشرية أسفل جناحيها، وأن يد الله في لوحة الكنيسة السيستانية Sistine. قد سلبتها رداءها بعدوانية.

(1) Michelangelo: A Study in the Nature of Art (London, 1955), 89.

إن أعمال ميكيلانجيلو من واقع الحياة تعد ملحمة تلعب فيها الأنوثة دورًا هامشيًا. شعره الغنائي أشبه بسوناتات شكسبير في إلهامها المزدوج: فتى جميل، هو «توماسو كافالييري» Tommaso Cavaliery، وامرأة قادرة، هي فيكتوريا كولونا Victoria Colonna التي تجمع بين الجنسين. وقد استشهدتُ على ذكر الوحي الدلفي Delphic، بتحية ميكيلانجيلو لكولونا بوصفها «رجل، أو بالأحرى إله، داخل امرأة». وهذا ما يجعل تصويره للعرَّافات كسيدات فحلاتٍ، أنصافِ ذكورٍ؛ أمرًا واضحًا منهجيًا. فإعجاب ميكيلانجيلو المتأخِّر بكولونا الورعة التي تم الاختلاء بها داخل أحد الأديرة، بعد وفات زوجها، كان قد أسيء فهمه، إذ اعتبره عديد من المعلقين رومانسية. ولقد أصبحت كولونا بعد ذلك واحدة من أقنعة ميكيلانجيلو الجنسية، ولكنها لم تكن ملهمة بأية إيروتيكية تذكر. لقد كانت ربة فن مخنثة hermaphrodite Muse، صوت للحكم a voice of judgment، وهي تروق لميكيلانجيلو، من منطلق إعجابه بالقوة الهيراركية. فكولونا لم توجد كجسد. كانت أبًا- أمًا خفية، تحلق مثل عرافات سيستاين كنيسة Sistine في منتصف الطريق بين السموات والأرض.

لقد استثمر ميكيلانجيلو، كما رأينا، طاقاته التخيلية على نحو يكاد يكون حصريًا في الذكورة. ولكن لفنه ثمة قاعدة مستترة خفية، تتمثل في كون الذكورة معرضة دائمًا لخطر الانصهار في الأنوثة. ولننظر إلى بورتريه جوليانو دي ميديتشي Giuliano de’ Medici دوق نيمورز Duke of Nemours الذي أضفى عليه طابعًا مثاليًا، بوصفه قناعًا جنسيًا (الشكل 26). فهذا التمثال يكرِّر وضع موسى المريع، مع الفارق أنه محشور في كوَّته الضيقة، في انغلاق من النوع الذي ينتمي إلى الأسلوبية Mannerist، حالة الحبس التي تظهر في فن المراحل المتأخِّرة. فالفنان ميكيلانجيلو يعلّب، ويضغط شخصية الذكر الحر عند دوناتيللو مرة أخرى في حدود حظيرته القوطية Gothic. فعلى الرغم من الحالة الرياضية الصلبة التي يبدو عليها تمثال جوليانو، إلا أنه يتمتع بنصف أنثوية رائعة السحر. فنحن نرى رأس أبوللو بلفيدر Apollo Belvedre، ترتكز على رقبة متموِّجة ملفوفة كرقبة بجعة، وأنثوية. أما الجذع، فواضح وضوحًا إيحائيًا. أولًا، الصدر، أو الثديان ناضجان على نحو مبالغ فيه، ولا يناسب ذكرًا. ثانيًا، الجذع يجسد فنتازيا، أو فنًّا متحرِّرًا من أسر الرؤى التقليدية. جذع متألِّق يستند إلى ثيمة درع الصدرcuirasse esthetique، قولبة لدرع روماني من الجلد أو البرونز، على السمة الشخصية للصدر. وهنا يقول لنا «فيساري» Visari عن تمثال جوليانو

«إن الحذاء البوت والدرع الصدري يبدوان غير منتميين إلى هذا العالم»[1]. عضلات الصدر والبطن منسابة، ذات ملمس، وحسية، وشبقية شهوانية. فميكيلانجيلو يولّد للدرع الصدري وبشكل قاطع، تقاطيع بشرة إنسانية على شفافية أشبه ما تكون بمشيمة الجنين، إلى درجة أن مشابك الكتف المعدنية تبدو وكأنها تعض في اللحم الحي. وبهذه المناسبة، تستحوذ على تفكيري تلك الدبابيس الثاقبة للحلمة، التي تبيعها محال الجنس السادومازوخية. ومن المؤكد أن هذه الموتيفة الإغوائية قد واتت ميكيلانجيلو من التمثال النصفي الكابيتوليCapitoline للإمبراطور كومودوس Commodus لهرقل مرتديًا جلد الأسد، والفك المفتوح يعلو رأسه، والمخالب ناشبة في صدره. ولكن ميكيلانجيلو يجنسنها بصورة منحرفة، أو يضفي عليها طابعًا جنسيًا. وعلى خلاف أخيه لورينزو Lorenzo المتأمل، الجالس في عرض الكنيسة داخل درع صدري عادي، نجد جوليانو بإجادة، يتصف بإيروتيكية ذاتية.



الشكل 26. ميكيلانجيلو، جوليانو دي ميديتشي (1531–1534).

---

(1) Lives of the Artists, ed. Betty Burroughs (New York, 1946), 273.



الشكل 27. ميكيلانجيلو، العبد المحتضر (1513–16).

إن ميكيلانجيلو يهوى الضغط على صدر الذكر. ومن واقع أمثلة من قبيل «المسيح الجبار» في لوحة الدينونة الأخيرة، أو القيامة The Last Judgment، يتحدث «كلارك» Clark عن «الإجبار أو الإرغام الغريب الذي جعله يغلّظ من حجم جذعه، حتى أصبحت أقرب إلى

المربع منها إلى الجذع»، «أقرب إلى تشويه»[1]. فلصدر جوليانو رهافة إيروتيكية، ووضوح، وحساسية، من الطبيعي ألا يتوقع المرء رؤيتها إلا في وجه. وهنا يقول «جون پوپ هينيسي» John Pope-Hennessy إن ميكيلانجيلو كان «عديم الاهتمام بتصوير الوجه أو البورتريه، إلى درجة كبيرة»[2]. والبورتريه الوحيد لميكيلانجيلو، كما يقول «فيساري» Vasari متعجبًا، هو لـ توماسو كافاليري Tommaso Cavaliery الجميل! وإني لأقترح أن يكون ذلك الصدر الباذخ المترف لـ جوليانو دي ميديتشي، هو ثاني بورتريهات ميكيلانجيلو المثلية. إنه صدر شبيه بأرداف الفتي الكريتي Kritios Boy المصقولة، الذي يستعير طاقته الفنية من الكلاسيكية الرفيعة للوجه الوقور الساكن. إن تزيينات وتجميلات جوليانو الثاقبة للحم، تنم عن لواطية باطنية subliminally sodomatic. إنها القلم الذي يملأ صفحة الجذع البيضاء بسيناريو إيروتيكي متدفق. فالجذع الذكوري هو المشهد الطبيعي عند ميكيلانجيلو، المسرح العريض للخبرة والفعل الإنساني. أثداء جوليانو المرتفعة هي مدن السهل Cities of the Plain المحرمة[3].

ينتمي تمثال جوليانو دي ميديتشي إلى فئة الخنوثة في فن عصر النهضة، وهي فئة منفصلة عن تلك الفئة التي سميناها «الفتى الجميل». وإني لأدعوها باسم «إبيكوين Epicoene»، أو «الرجل الجميل» نسبة إلى مسرحية بين جونسون Ben Jonson الخنوثية **إبيكوين** Epicoene، أو المرأة الصامتة. من سمات فئة الرجل الجميل، أنها تتمتع بذكورة نشطة، وحالة نضج رياضية. ولكنها فئة تحتفظ بصفة خنوثية متأنثة بفضل نرجسيتها المتسلطة، ونجد التعبير عن ذلك في بشرتها الأنثوية المرمرية، الناتجة عن الرخام الأبيض البرّاق. هناك ثلاثة

(1) The Nude, 332.

(2) The Portrait in the Renaissance, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963 (New York, 1966), 300.

(3) «مدن السهل» في الكتاب المقدس هي «سدوم»، وعمورة، وآدمة، وصبونيم، وصوغر. والكاتبة هنا تقصد مدينتيّ السهل سدوم وعمورة اللتين أخذ من إحداها، وهي سدوم، كلمة sodomy الإنجليزية، أي «اللواط» باللغة العربية. وسدوم وعمورة بحسب ما جاء في القرآن والعهد القديم، مجموعة من القرى التي خسف الله بها الأرض؛ بسبب ما كان يقترفه أهلها من مفاسد؛ وفق ما تواتر في النصوص الدينية. والقصة مذكورة بشكل مباشر وغير مباشر في الديانات السماوية الثلاث: الإسلام والمسيحية واليهودية. يعتقد كثير من الباحثين وعلماء الدين أن القرى التي خسف الله بها الأرض تقع في منطقة البحر الميت وغور الأردن. حيث صب الله جام غضبه على هذه القرى، وخسفها بأهلها الأرض حسبما ورد في النصوص الدينية المختلفة، وذلك عقابًا لهم على سوء خلقهم، وأنهم يأتون الذكور من دون النساء. [المترجم].

أمثلة أخرى يمكن إدراجها تحت فئة إبيكوين، أو «الرجل الجميل»، تتمثل في «جورج فيلرز» George Villiers، الدوق الأول لبوكينجهام، ولورد بيرون Lord Byron، وإلفيز بريسلي Elves Presley، أي كل الرجال الخطيرين ذوي الكاريزما سيئة السمعة.

النوع الاجتماعي أو الجندر في تمثال جوليانو محجّم بصعوبة، في حالة توازن قلقة، بفعل الملابس العسكرية الذكورية الفخمة. والصدر الذكوري المربع الذي يمثل الإرادة الغربية ثابتة العزم، نجده مضطربًا؛ بفعل انفصال الرقبة المقوسة الأفعواني. مازوخية أنثوية تبدأ في الزحف على التمثال عبر المعصم الرخو المقلوب، والأثداء المثقوبة. وثيمة الشهوانية المازوخية حاضرة بالفعل، فيما يسمى بـ العبد المحتضِر Dying Slave، أحد حلقات سلسلة «أسرى» Captives المعبد غير المكتمل ليوليوس الثاني (انظر: الشكل 27). إن التمثال الضخم (ارتفاع 7 ،6 $^{1}/_{2}$ قدم) يفسر عادة بالمعاني الأفلاطونية الحديثة[1] Neoplatonic كرمز لكفاح الروح ضد الجسد. ولكن النظرية تترك قدرًا هائلًا من التدفق الوجداني. الساق مُثناة، والعبد المحتضر الذي يأخذ وضعًا طوليًا، يبدو ملكة جمال، بشهوانية شبقية في وضع ما بعد رعشة الجماع postorgasmic. والعامل الجنسي المتقاطع هنا، إنما يأتي جزئيًا من نماذج التماثيل الإغريقية، وكلها نماذج أنثوية: نيوبيد Niobid الجريح، والأمازونة/ المحاربة المحتضرة Dying Amazon، بذراعها المرفوعة. العبد المحتضر هو إذن المعكوس الجنسي لنسخة ميكيلانجيلو من تمثال ديفيد الذكوري بامتياز، ويحاكي فيها وضع ساقه محاكاة هزلية. نتخيل ثمة عُصابة من القماش تلف في حالةٍ من الشبقيةِ الصدرَ المصور، وتلمسه أنامل لطيفة أنيقة برقّة استمنائية، وهي إيماءة مستعارة من تمثال ديفيد الرخامي الأول لدوناتيللو. تركيبة البدن الرياضي الذكوري مع المزاج واللغة الجسدية الأنثوية، تركيبة منحرفة بالأساس. فهي تحيل الفخامة الخفيفة لنسخة ديفيد دوناتيللو البرونزية إلى تديُّن جنسي انحطاطي النزعة، إلى نشوة لعبودية سادومازوخية. ومن ثم، فإننا نرى في العبد المحتضر الذي يدعمه المحاكي المتربص

---

(1) «الأفلاطونية الحديثة»، مدرسة فلسفية تشكلت في القرن الثالث للميلاد. وتستند إلى تعاليم أفلاطون والأفلاطونيين، لكنها تحوي كثيرًا من التفسيرات التي تجعل كثيرًا من الباحثين يرونها مختلفة عن فلسفة أفلاطون الأصلية. وعلى الرغم من أن الأفلاطونيين المحدثين يعتبرون أنفسهم أفلاطونيين حقًا، وأنهم يدافعون عن أفكار أفلاطون، إلا أن كثيرين منهم يعتبرون هذه الفلسفة محاولة لجمع المدرستين اليونانيتين الأساسيتين الأفلاطونية والأرسطية معًا. والسمات الأساسية للأفلاطونية الحديثة وضعها أفلوطين Plotinus الذي يقول إنه تلقى التعاليم الأفلاطونية من أمونيوس ساكاس Ammonius Saccas، أحد أهم فلاسفة الإسكندرية. ولاحقا سيقوم بورفيري Porphyry تلميذ أفلوطين، بتجميع تعاليم أفلوطين في ستة أجزاء تحمل اسم «إينياد» Enneads. [المترجم].

ذو الغريزة الوحشية، صليبًا وثنيًا. إنه القديس سابستيان St. Sabastian في حالة إشباع مبتلعًا رماح معذبيه. يشتط بخياله أو فنتازيته الكاملة التامة. عندما كنت شابة ورأيت صورة من هذا التمثال، فتنتني شبقيته السافرة التي تتجاهلها الدراسة العلمية؛ بهروبها السريع إلى ملاذ الحكاية الرمزية تجاهلًا مدروسًا.

أما تمثال النصر Victory (1532-1534) فهو عمل مثير آخر من أعمال ميكيلانجيلو للمسرح ذي الطابع الجنسي: شاب جميل بوجه خاو وحشي، من طراز وجه دوناتيللو، يحطم ركبته فوق ساق عجوز مقرفص موثوق القدمين واليدين، ووجهه الملتحي يشبه وجه ميكيلانجيلو. هل العجوز المهزوم تمثيل لخبرة آدم القديم؟ ملل. إن الأقنعة الجنسية هي اللهب الأحمر لخيال الرينيسانس. تمثال النصر هو امتثال لتمثال ديفيد نسخة دوناتيللو، الذي يشق رأس جوليات الأشيب. يسيطر الجمال على المراقب في مجال القوة النفسية للعين الغربية العدوانية. ميكيلانجيلو بكامل سيطرته ينحل ويُهان، بواسطة مَن وبمَ؟ بواسطة عينه المثلية. الفتى الجميل، بيده الأنثوية الملوِّحة، هو مصاص دماء- ملائكي يقفز بطاقةِ ميكيلانجيلو المكبوتة، بحمل وعبء نفسه السجينة. أنا لا يمكنني الاقتناع أبدًا بأن الفنانين العظماء أخلاقيون. الفن يظهر أولًا، ثم المعنى. وتمثالا العبد المحتضر والنصر، وكذلك الشباب العرايا ignudi العشرين المتوئمين لذاتهم على نحو استعراضي في سقف كنيسة سيستاين، كلها أعمال جنسية وثنية معقدة. هذه الأعمال تشبه ملحمة **فيري كوين** أو ملكة الجان عند سبنسر Spenser، بالطريقة التي تجولت بها الحكاية الرمزية الأخلاقية في التعري الجنسي الشهواني.

إن المبدأ الأوليّ الأساسي عند ميكيلانجيلو، هو السعي إلى تحقيق الصيغة الأپوللونية. شخصياته أو تصويراته تحتمل ضغطًا هائلًا للمحافظة على شكلها. وأعيننا، وعينا الفنان، تظل يقظة وعدوانية. والجدل بين التيقن والانحلال واضح مبكرًا منذ تمثال باخوس Bacchus (1497). إله الخمر الصبياني عند ميكيلانجيلو يظهر، وعلى حد تعبير «روبرت ليبرت» Robert Liebert «مخنث ومغو»، يتمايل بتزعزع، عارضًا لنا كأسه المرفوعة[1] ولكن الإغواء يتخطَّى كونه مجرَّد إغواء جنسي. فالنحت الغربي الرئيسي كما ذكرت، هو نحت أپوللوني الطابع. لذلك، فإن مبعث الذهول في تمثال باخوس، يأتي من صيغة أپوللونية بإغواء من العنصر الأرضي السفلي، بانحلال وميوعة. الأرض الأم تنادي. لم يكن على ميكيلانجيلو أبدًا أن يكرر استخدام باخوس بهذا الوضوح، حيث إن شخصياته تعقل وتستوعب الثيمة

(1) Michelangelo: A Psychoanalytic Study of His Life and Images (New Haven, 1983), 65.

الديونيسوسية. وهنا يحدثنا «كلارك» Clark عن «شعور من القهر الرعدي» في الجذوع torsos عند ميكيلانجيلو. أما ستوكز Stokes، فيرى في النحت والرسم «حالة من السلبية المتبرمة، المعروفة لنا بمعنى وزن قاهر باغٍ oppressive weight»[1] ما هذا الذي يقهر شخصيات ميكيلانجيلو؟ إنه «روعه»[2] أو «خوفه» terribilità؛ الجذب الخبيث للطبيعة الأم التي تتحلل جميع الصيغ أثناء دورتها للتغيير وإعادة التصنيع. فالخط الأپوللوني يؤكد هوية الأعمال. والمحيط الشكلي، أو الكنتور النحتي، شديد اليقينية عند ميكيلانجيلو؛ بسبب خطر الاستسلام الأنثوي للطبيعة.

ومثله مثل الفنانين الإغريق غير المكترثين بالمنظر الطبيعي، فإن ميكيلانجيلو يجعل الشخصية الذكورية مجالًا للصراع. مقاومته للطبيعة مثل مقاومة وليام بليك William Blake: كلا الرجلين مهووسان موسوسان بحلم العالم المولود والمستدام، عن طريق الذكر وحده. ولعسكرة هذا العالم، فقد ساق ميكيلانجيلو الغضوب نفسه برياضية وحشية، عملقة مبالغ فيها. ولكن عالمًا ذكوريًا في كليته، لا يمكن مناله. وإذا ما وُجِد، فلا يمكن أن يكتب له الاستمرار، حتى عندما يقوم بنصبه فنان عبقري. وبالتالي، فإن الشخصيات الذكورية عند ميكيلانجيلو مستنزَفة بفعل ما تبذله من جهد، كما أنها مصابة بعدوى الأنوثة التي تتقلقل إلى أعلى صاعدة من مركز جذب باهت روحانيًا. إن الإضاءة الفلورسينتية الإباحية لـ العبد المحتضر، تأتي من إرادته المتقلقلة، من استسلامه المبالغ فيها من الناحية الحسية الشهوانية. فالفنان ميكيلانجيلو الذكري القاسي، كان بحاجة مثله مثل إرنست هيمنجواي Ernest Hemingway، إلى طقوس التضخم الذكوري لمحاربة إغواء الخضوع المتأنِّث المخنَّث. الطبيعة الأم تصيّرنا جميعًا خصيانَ.

لكل شيء تقريبًا عند ميكيلانجيلو، تيار سفلي مزعج جنسيًا. المتأنثون يثبون خلف العائلة المقدسة للوحة عذراء دوني Doni Tondo، ورغبة وثنية تنفلت من قبضة مسيحية. الشباب العراة العشرون ignudi في الكنيسة السيستانية يبدون مثل الخصاة، مستجدون يتلقون تعذيبًا طقوسيًا في انضمامهم لعقيدة غير معروفة. حتى التمثال العظيم لـ العذراء المنتحبة Pietà، الذي بلا شك مستلهمًا ولو جزئيًا من ڤينوس ومارس للفنان بوتيتشيللي، هو تابلوه

(1) Michelangelo: A Psychoanalytic Study of His Life and Images (New Haven, 1983), 65.

(2) «الروع» مصطلح فني يصف العمل الذي يعرض السمو مختلطًا بالخوف. نجِد التعبير عنه وفق السياق في الأعمال النحتية العملاقة لميكيلانجيلو، التي على الرغم من كونها جميلة إلا أنها تروع الناظرين. [المترجم].

لأبدية أنثوية ورجولة هالكة. بمصطلحات الطراز النموذجي القديم: ألم تفرغ الأم المقدسة ابنها؟ إن نعومة أو رقة تشكيل Morbidezza تمثال العذراء المنتحبة Pietà هي مفردة تعني أيضًا بالإيطالية «تأنيث». وربما يكون الشباب العرايا في الكنيسة السيستانية نساءً أقل ذكورة من رجال تم تحويلهم- كما لو كان كابوسًا- إلى نساء. إن ملامح الغموض الجنسي عند ميكيلانجيلو هي صيغ وتشكيلات تعويذية طاردة للأرواح، تكرر ما هو مخيف بغية طرده.

إن ميكيلانجيلو الحرون هو أفضل مثال على الجماليات الغربية للتحكم الإدراكي. والعمل الفني، في وحدته ووضوحه الأپوللوني، ما هو إلا احتجاج ضد إفراط الطبيعة. ففي العهد الأخير من مسار ميكيلانجيلو المهني، نجد تعددية الأهداف ترتد قافزة إلى الخلف، حيث لوحة الدينونة الأخيرة Last Judgment (1536-1541) ذات الطابع الأسلوبي Mannerist؛ فتملؤها بكتلة مرتجفة من أجساد مخضوضة. ولكن عند هذه النقطة يبدأ الفنان بالاسترخاء في مشروعه الأپوللوني. مرتدًّا إلى الخلف، مثل دوناتيللو وبوتيتشيللي، إلى الكنيسة. نجده يصور نفسه راسمًا بورتريهًا شخصيًّا، بدا فيه كجلد مسلوخ ممسوخ بشع، في قبضة القديس برثولماوس St. Bartholomew، تاركًا نصف أصابعه العملاقة مدفونًا في الحجر. الصيغة الأپوللونية التي تحدثنا عنها تشهد إجهاضها. المادة كسبت الرهان.

لقد نشأت أصولُ أپوللونيةِ عصر النهضة في فلورنسا، وامتدت منها إلى روما. حدها الحاد التوكيدي اليقيني، المنحدر من النمط البيزنطي لتماثيل الشباب الإغريقية kouros، كان في المستهل فكرة مثلية، خطًّا مجرورًا نحو مجابهة الطبيعة الأنثوية. وقتئذ عبَرت هذه الفكرة إلى استخدام فني عام، وفقدت جدليتها السرية. العقلانية الفكرية والمثلية الجنسية الفلورنسيتين، كانتا ظاهرتيْن بينهما اتصال. الفتيان الجميلون المتوافرون في كل مكان من الفن الفلورنسي، نجدهم نادرًا ما يظهرون في الرسم الفينيسي Venetian، المكتظ بإناث عرايا مُشتهيات. البندقية/ فينسيا، المركنتيلية/ التجارية، لم تزخر بفلاسفة وممسوسين، مثلما زخرت بهم فلورنسا. وفي الفن نجد نساء البندقية اللحيمات مثل جواري الشرق، يسترخين في أجواء طبيعية ودودة. صرخة بعيدة من مقالع الصخر المهجورة عند ليوناردو. القناع الفينيسي والمنظر الطبيعي الفينيسي، هما غيريان جنسيًا بالدرجة نفسها. كما أن تقدير فينسيا للجمال الأنثوي سمح بقبول أكثر من مجرد المقاومة تجاه الطبيعة. ألم يكن هذا نتيجة الصفة المكانية الفريدة للمدينة؟ ففينيسيا، العرقانة ببخار الماء، على علاقة هادئة مع الطبيعة البحرية. والناس والفنانون هم من حوّلوا بخيالهم الخصوبة الأنثوية إلى الداخل، ذاك المبدأ الأرضي السفلي الرئيسي. مدينة الفن في الرينيسانس، انتصارها للحقيقة المعمارية، كان تجسيدًا لاتزانها

الخاص بين الأپوللونية والديونيسوسية، ولم تكن بحاجة إلى استكشاف هذه الأفكار في الرسم. ذلك التوازن تقطعت أواصره في نهاية المطاف، بواسطة المياه الفينيسية كلية الوجود والقدرة. لقد تعفنت المدينة، وانغمرت بالفيضان، وبدأت في الغرق. ويسجل «توماس مان» Mann تداعيها الحديث في عمله الموت في فينيسيا Death in Venice.

صيغة الصبي ذي البدن الصلد، صيغة خفية في الجماليات الفلورنسية، وضمنية الحضور. وقد أثرت بالتأكيد على الأنثى الفلورنسية العارية، مثل ڤينوس عند بوتشيلي، بنهديها الصغيرين، وبِنْيتها الفارعة الرشيقة. فلم تكن التناسلية قيمة فلورنسية، ولا أثينية. الترف والوفرة اللذان تذوقتهما فينيسيا في الثنايا والمنحنيات الأنثوية، أسقطهما الفنانون الفلورنسيون في شَعر الرجال المنسدل على الأكتاف، إحدى الثيمات الأكثر تنويمًا مغناطيسيًا لفن الرينيسانس. فمثل موسى الرجل مفتول العضلات عند ميكيلانجيلو، فإن هذه الثيمة تعد نموذجًا أو قالبًا غربيًا أصليًا. وحدهم القوقازيون، هم التوليفة المتنافرة من الأنماط العرقية. هم من لديهم مثل هذا التنوع من ألوان الشعر وانسجاماتها. ولقد جعل فن البورتريه الشَّعر الأوربي باليته Palette ألوان باهرة للأقنعة الجنسية. وفي عصر النهضة كان الفتى الجميل ذو الشعر الطويل الجميل أيضًا، يملك إغواء خنوثيًا يسقط المرء من طوله، كما هو الآن. كل هؤلاء الملائكة المنطلقين في النهضة الإيطالية مكللون بخصائص بدنية وثنية.

رفائيل من أوربينو Raphael of Urbino أصغر عباقرة مرحلة الرينيسانس الرفيعة الثلاثة، استطاع أن يوجه سحر فلورنسا الإيروتيكي المثلي، إلى الخلف نحو الأنثى التناسلية. لقد ابتكر أقنعة «كروت الكريسماس» التي تحمل العذراء الدافئة، فتاةً فلاحة بسيطة، لها وجه منفرج الأسارير وذراعان مفتوحتان. لقد تأثر رفائيل تأثرًا شديدًا بمعلمه بيروجينو Perugino، بأسلوبه الأوربي الشمالي الذي يتسم بالركاكة وقلة التصوير. ولكنه ينتزع سمتيّ الغموض الجنسي والصراع النفسي من ليوناردو وميكيلانجيلو. فهو يفعل معهما ما يفعله كيتس Keats مع كوليردج Coleridge، إذ يحلّي وينقّي العنصر الشيطاني لديه، جاعلًا ما هو أمومي نعمة لا نقمة. كما أن رفائيل يصحح معلّميه. حين نجد لديه توهج الألوان وتورّدها لا يُضاهَى، والغلاف شبه السائل الذي يضفيه على الوجدان الأنثوي، ليس سوى تبديد منه لأجواء ليوناردو العبوس. ومن استقراء ما بقي من البورتريهات العامة والذاتية لهؤلاء لفنانين الثلاثة، يبدو من بينهم رفائيل الأكثر أنثوية في أسلوبه وطلّته. إن تحوله نحو المرأة، يمثل تنبؤًا بالتحول الجنسي، في الهزيع الأخير لفن الرينيسانس.

في فن الأسلوبية Mannerism والبهرجة الزخرفية Baroque، كما هو حال الفن

الهيللينستي، يعاد استقطاب الجنسين. عند سيلليني نجد پرسيوس الذي بدأنا به هذا الفصل، يمسك بسيفه المقوس من مستوى زاوية منفرجة؛ ليشدد مؤكدًا نصره على النداهة، التي راح يلوّح عاليًا برأسها الذي يقطر دمًا. وديفيد عند برنيني Bernini، بورتريه ذاتي، نجده ذكوريًّا ممتلئًا، وفي حالة حركة مجنونة. الانفصال الخنثوي والأپوللوني لنسخ ديفيد الأولى، في عصر النهضة، تمت إعادة تحديدها في ضوء المرحلة الأخيرة. أپوللو عند برنيني يقتفي أثر حورية تذوب في شجرة منتفشة. إن التحول أو المسخ metamorphosis هو المبدأ الديونيسوسي للوهم الباروكي Baroque. بل إن برنيني يثبّت أربع أفعوانات عملاقة متموجة ماجنة؛ ليرفع الفسطاط لمذبح المسيحية الرئيسي Christendom. القديسة تيريزا في نشوة St. Teresa Ecstacy العمل الأسمى لعصر الباروك، هو عرض لبشارة الرينيسانس جنسي الطابع، يجعل المخنَّث المسلح مجرد المثير أو المحرض provocateur ذلك المتلهف الصالوني. توّاق فيُ صالون للسيدات. حيث ستأخذ المرأة، بكل دواخلها المرتعشة، طورًا مركزيًّا.

الفصل السادس

سبنسر وأبوللو

ملكة الجان

يعد الأدب الإنجليزي صرحًا من الصروح الشامخة في تاريخ الفن. إنه الموسيقى ممزوجة بالفلسفة، في تيار حسي من الفكر، لا يزال يمثل زادًا لمختلف الأجيال من الكتّاب، منذ العصور الوسطى وحتى عصر الحداثة. ويبدأ التميز الأدبي الإنجليزي مع عصر الرينيسانس، بفضل إبداع رجل واحد، هو إدموند سبنسر Edmund Spenser، الذي تركت قصيدته الملحمية، **ملكة الجان** Faerie Queene (1590، 1596) أثرًا في النهضة الإنجليزية، يوازي أثر الرسم والنحت في النهضة الإيطالية. وبهذا المعنى يمكن القول إن إدموند سبنسر هو وريث بوتشيلي Botticelli، بالنظر إلى قدرته على الالتقاط الحدسي للخط الأپوللوني حاد الحواف. إن سبنسر يضع الأدب الإنجليزي في أسرة الأقنعة الجنسية الغربية القديمة. وباستثناء فن البورتريه، فإن فنون وآداب حقبة النهضة الإنجليزية قد اتسمت بالضعف. ويرجع السبب في ذلك جزئيًا، إلى قيام هنري الثامن Henry VIII بتدمير الصور الكاثوليكية. وهنا نجد أن سبنسر قد لجأ إلى إعادة خلق المدرسة التصويرية pictorialism الإنجليزية في صيغة شعرية. وكان له تأثير كبير على لاحقيه من الكتاب، بداية من شكسبير. لقد حظي الأدب الإنجليزي بتعقيده المذهل، نتيجة صراع سبنسر الذاتي. فالشيطانية الأرضية السفلية، التي وسمت الشعر الرومانسي، على سبيل المثال، ليست إلا إزهارًا وتفتحًا لأشكال الكبت السرية في ملحمة **ملكة الجان**. وسنرى ذلك عند مرورنا من كولريدج Coleridge إلى پو Poe وبودلير Baudelaire ومن بعدهم. لقد أوجد سبنسر المفردات الفنية للشعر الإنجليزي، محوِّلًا إياه إلى تأمل في الطبيعة والمجتمع، والجنس، والفن، والسلطة.

وفي اللحظة الراهنة، تعد قصيدة **ملكة الجان** الملحمية حوتًا هائلًا رسا على الشاطئ، وبقي مهمَلًا على الشواطئ الجافة لأقسام اللغة الإنجليزية. إن سبنسر هو رهينة نقاده الذين أحاطوه بغابة متشعِّبة من التعليقات التي لا تُقرأ. ونحن نعرف أن دراسات عصر النهضة، كم هي مغرقة في التخصص إلى درجة مريعة. إنه العصر الذي يمور بالتوهج، حين يتقلص إلى مجرد حالة تشوش متخبِّطة من الهوامش والحواشي متعددة اللغات. ومن ثم فإنه دائمًا ما كانت هناك مقاومة للجهود التي تسعى إلى رسم فنون أو أمم مختلفة، في إطار مرجعي واحد. حتى أن سبنسر وشكسبير نادرًا ما تمت مناقشتهما معًا. ولقد تعرَّضت ملحمة **ملكة الجان** إلى الإتلاف على يد كثير من الدارسين؛ بسبب تدريس هذا العمل بطريقة أخلاقية مخدِّرة. لقد تحدث سبنسر إلى غيره من الشعراء انطلاقًا من كونه شاعرًا لا واعظ. وعندما تتلبس الشعراء إلهة الشعر Muse، فإنهم هم أنفسهم لا يكونون دائمًا مدركين لما يقولون.

إن الأساتذة الأكاديميين يصنِّفون الأدب الإنجليزي، بداية من الشاعر «تشوسر» Chaucer، ويدرجون سبنسر كتلميذ له. بيد أننا نرى أن الأدب الإنجليزي كان ليظل مجرد أدب قومي، لو أنه كان بالفعل قد سار على نهج تشوسر. وإني لأبرهن على أن سبنسر تمكن من جعل الأدب الإنجليزي أدبًا من الطبقة العالمية، بمجرد هجره لتشوسر، وتخليه عنه، ومكافحته لتأثيره. فثم تحول ضخم بين أسلوب قصيدة روزنامة الرعاة Shepheardes Calendar (1579) التي صنعت اسم سبنسر، وبين اسلوب **ملكة الجان** التي بدأها في العام نفسه. لقد كانت القصيدة الرعوية القصيرة pastoral eclogue، صنفًا وثنيًا تبنَّاه التلميذ ڤرجيل Vergil، أما قصيدة روزنامة الرعاة، فهي مسيحية قروسطية في نغمتها وتفاصيلها.

لقد استطاع سبنسر، من خلال علاقته مع السير فيليب سيدني Sir Philip Sidney، المدافع عن مُثل كاستيليوني Castiglione الأرستقراطية، وإخلاصه للملكة التي أهدى إليها **ملكة الجان**، أن يعيد العمل على الهيراركية الصوفية للسلطة، تلك التراتبية التي تنطوي عليها أقنعة الغرب الجنسية. حيث نرى كيف أنعش تمجيد الملكة إليزابيث الأولى قوانين الجمال الأپوللوني الساطعة. فبورتريهات الملكة هي أيقونات بيزنطية؛ بورتريهات شعائرية جامدة مزجَّجة بالجواهر. وقد تحدَّثت فيما سبق عن جذور الإطار الفني الحاد لدى بوتشيلي في الفن البيزنطي، وفي نحت دوناتيللو. ونحن نعرف أن سبنسر كان على علاقة أليفة ببعض أعمال بوتشيلي، نذكر أنه شكَّل وصاغ مشهدًا جنسيًا رئيسيًا في **ملكة الجان** عن لوحة ڤينوس ومارس التي رسمها بوتشيلي، وكان ذلك أحد المداخل المبكرة الأولى لنقد سبنسر.

لقد وفدت إلى إنجلترا نسخ من نقوش الفن الإيطالي، كتكنيك جديد عليها، عمل على

تكثيف الكونتورات، أو المحيط الشكلي الأپوللوني الصلد، بل وجعلها جزءًا مضافًا إلى العمل الفني بعد أن كانت غائبة في الأصل. ولقصيدة **ملكة الجان** بريق أپوللوني ألمعي، لا نجده في أي مكان آخر من مصادر سبنسر، سواء تلك التي تنتمي منها إلى القرون الوسطى أو إلى النهضة، بما فيها أعمال الشاعر الإيطالي الملحمي لودفيكو أريوسطو Ariosto، الذي لا نجد في نتاجه القسوة والشدة، والتصوير الأيقوني، والتركيز، والأطر الحادة.

إن **ملكة الجان** تلجأ إلى النمط الوثني؛ لإلحاق الهزيمة بـ «تشوسر» المسيحي. ونظريتي في الكوميديا تضع «أوسكار وايلد» Oscar Wilde مع سبنسر في الخط الأپوللوني العاتي نفسه. فقناع تشوسر الكوميدي أشبه بقناع الصعلوك الصغير Little Tramp لتشارلي تشابلن Charlie Chaplin، والذي قد أكون الوحيدة التي تشمئز منه. إن إنسانية تشوسر تُنسب إلى الرجل العام، إلينا، إلى نقاط ضعفنا وجوانب قصورنا المشتركة جميعًا، إلى بلبلتنا واضطراباتنا اليومية. إنه يصفح عن المعجبين بالخطيئة ويغفر لهم. ولا يوجد في لاهوته خوف وارتعاد. فالمخالطة الاجتماعية conviviality لدى تشوسر مليئة بالغمز واللمز واللكز والضحكات الخفيفة، دفؤها الحار خدَر جلدي. إن تشوسر شعبوي، بينما سبنسر هيراركي. و**ملكة الجان** سبنسر، قصيدة أرستقراطية في شكلها ومضمونها، مثل» **أهمية أن تكون جادًا**» The Importance of Being Earnest عند وايلد Wilde، إن تشوسر، وهنا مكمن جاذبيته المستمرة، يقبل بالجسد. أما العنصر الأپوللوني فيقاوم الطبيعة بواسطة خطه المجرور عبر العين العدائية.

ومن هنا، فإن قراءة تشوسر تعد بالنسبة لي، كمن يحارب عبر أدغال المستنقعات، ويساوره القلق من الناموس. لدى تشوسر مفردات كثيرة جدًا، خفقات، وهفهفات، ولفائف زخرفية curlicues قوطية. فن البورتريه يتجسد في مجموعته الشعرية حكايات كانتربري The Canterbury Tales التي تنطوي على تفاصيل حفيفية واخزة، تنبعث مثل الرسم الأوربي الشمالي، من زخرفة المخطوطة. وبالمعنى الروماني الإغريقي، فإن أسلوب تشوسر أسلوب هيَّاب، متصنع الحشمة، ومصنوع بعناء. تشوسر الحكيم معارضًا الاستبداد والتطرف في كل الأشياء، يضع الورود على وجنات زهد ونُسُك العصور الوسطى. ولكن الوتيرة الأپوللونية مثالية الطابع منذ المغالاة والتضخيمات المعمارية الأولى لمملكة مصر القديمة، هي وتيرة مستبدة ومتطرفة. العظمة الغربية مجنونة، لا إنسانية، وتفتقد الحكمة.

سبنسر الثوري يخلق للعين مكانة في الشعر الإنجليزي. وقد دارت نقاشات كثيرة في عصر النهضة، حول نظرية «هوراس» Horace القائلة بأن الشعر ينبغي له أن يكون مثل صورة.

ولكن سبنسر يذهب إلى مدى أبعد من ذلك كثيرًا. فالصورة، كما يصر «هاميلتون» A. C. Hamilton، محقًا، جوهرية وحيوية للغاية في الشعر، مثلها مثل الأمثولة أو الحكاية الرمزية[1].

إن سلطة صياغة المفهوم التي تنطوي عليها قصيدة **ملكة الجان**، وسيد أفكارها الكبرى، هي العين العدوانية. فسبنسر هو أول منظِّر للعدوانية في التاريخ، قبل هوبز، وساد، وداروين، ونيتشه، وفرويد. ولا يسبقه سوى ليوناردو وميكيلانجيلو اللذين صارعا وكافحا مع مشكلة العين اليقظة أخلاقيًا. عين سبنسر الوثنية تطفئ تشوسر المريح، وتطرده خارج حدود الشعر الإنجليزي. ومنذ هوميروس، لم يكن هناك شاعر سينمائي إلى هذه الدرجة. فالخطوط البصرية المتوهِّجة عند سبنسر تُنبِئنا مسبقًا بملحمية اكتساح الفيلم والشعاع الضوئي السابر للمسلاط/ البروجيكتور. لقد فتح سبنسر فضاء علمانيًا في الرسم الإيطالي، عبر منظور نجد له ما يوازيه في الفضاءات الرحبة في **ملكة الجان**. إن اللحظة النموذجية عند سبنسر، هي لمحة انطفاء الضوء عن درع الفارس البعيد، القصي. من، أو ما عساه يكون هذا؟ إننا لا نسمع أي اسم يتردَّد حتى يقارب المشهد على الانتهاء. سبنسر يفهم، وبالدرجة نفسها مثل دوناتيللو، معنى الدرع القروسطي كوسيلة ملازمة للهوية الوثنية الغربية في الفن. فسبنسر صانع أبوللوني للشيء، وذلك في تقليد يربط بين الفرعون خفرع الحجري والمعلبات والسيارات المعدنية الحديثة.

إن الشخصية عند سبنسر مدرَّعة، وتشكيلها وصياغتها العدوانية مصنوعان. وثيمة **ملكة الجان** هي الثيمة نفسها التي وجدتها عند ميكيلانجيلو، صراعًا بين يقين الذات وانحلالها. فقد تمتع الجنس في عصر النهضة بحرية كبيرة. إن القوة البربرية التي تم حبسها في الجحيم القروسطي، ها هي تنتظر الآن في كل أرض براح، بعد أن عادت إلى مكانها القديم في الطبيعة. العين الغربية التي ابتكرت الأُطُر الذاتية الحادة، تم امتصاصها بالإرادة المتداعية بحكم إغواء الجمال الشهواني. ولكي تحافظ على استقلالها، فإن مناط العين السبنسرية Spenserian أن تتعلَّق بالتلصُّصية، كتكتيك للدفاع، لا يني يتحول إلى انحراف. لقد تحاشت اليهودية هذا المأزق بإعلائها من شأن الكلمة، وإبطالها للعين (الصورة). فيما نجد المسيحية التي استوعبت الفن الوثني وهضمته، قد انقسمت على نفسها، منذ اللحظة التي فارقت فيها فلسطين. كما أن دراسة سبنسر العميقة لديناميات العين الغربية أخلاقيًا؛ تضع عمله **ملكة الجان**- والتي تستخدم التلصصية السبنسرية في كل مشهد تقريبًا- في موضع العمل الأسمى لأدب الرينيسانس، حتى حضور هاملت.

إن الاتجاه الأبوللوني الذي تنتمي إليه **ملكة الجان**، بدأ في مصر وبلاد الإغريق، ليمر عبر

(1) The Structure of Allegory in «The Faerie Queene» (Oxford, 1961), 12.

دوناتيللو، وبوتشيلي، وميكيلانجيلو، وبليك Blake، وشلي Shelley، وصولًا إلى الرسامين ما قبل الرفائيليين Pre-Raphaelite، وأوسكار وايلد. ثم يعاود الظهور في السينما التي كانت موجودة ضمنيًا في ميراث الفن والفكر منذ البداية. لقد استطاعت **ملكة الجان** أن تجعل السينما مبدأ الغرب الرئيسي: أنا أرى؛ إذن أنا أعرف. وأنا أعرف؛ إذن أنا أسيطر. العين السبنسرية تقطع وتجرح وتغتصب. ومنذ فاساري Vasari، ظل الفنانون منقسمين إلى رسَّامي المسودات draughtsmen وملوِّنين، ممارسي نمط الرسم الدهاني[1] painterly لفولفلين Wölfflin. ويحتدم الجدل في القرن التاسع عشر، عندما يرفض بليك Blake توزيع الضوء والظلال، أو الأسود والأبيض في الصورة chiaroscuro بوصفه طينًا mud، وعندما يعارض «ديلاكرو» Delacroix الذي تتصف أعماله بضربات فرشاة غاية في الخفة، خطّية إنجرز Ingres

(1) وجدنا من الأهمية شرح هذا المفهوم المتخصص؛ لما له من أثر في فهم السياق الفني والجدل الذي يمكن أن يثار وسط المهتمين بالفن والنقد الفني انعكاسًا لهذا الجدل الذي تثيره الكاتبة، فمفهوم الرسم الدهاني painterliness مأخوذ في الإنجليزية من المصطلح الألماني Malerisch، إحدى الفئات التصنيفية التي أذاعها مؤرخ الفن السويسري هاينريش ڤولفلين (1864-1945) بغرض المساعدة على تكثيف وإثراء وتقنين المصطلحات التي استخدمها مؤرخو الفن في عصره لوصف خصائص الأعمال الفنية. والخاصية المقابلة للرسم الدهاني، هي الرسم الخطي linear، تصميم خطي بلاستيكي أو شكلي. ومصطلح painterly يعمل على إضاءة جانب من جوانب الرسم، عندما يرغب المشاهد في البدء في تعميق فهمه للفن. فالرسم الدهاني في حد ذاته غير دال، ومن ثم لا يساهم في تفسير نوعية العمل. ولنلاحظ أنه لا يوجد تقسيم مطلق بين أعمال الرسم الدهاني وأعمال الرسم الخطي. فمسألة الرسم الدهاني في الفن تتعلق بالدرجة. وهنا يوجد مثال افتراضي يقيّم التصوير الزيتي بين ثلاث فنانين معروفين، على مدرج من صفر إلى 100 يحصل وليام ديكونينج Willem DeKooning على 100، وإدجار ديجا Edgar Degas على 60، ثم إدوارد هوبر Edward Hopper على 30. فالرسم الدهاني يكون رسمًا، عندما تكون هناك ضربات فرشاة واضحة مرئية، نتيجة تطبيق الرسم بدرجة أقل من الأسلوب المتحكم فيه تحكمًا كاملًا، وذلك عمومًا من دون تتبع الخطوط المرسومة بعناية. والأعمال المصنفة بالدهانية painterly أو الخطية linear يمكن إنتاجها بأيٍّ من وسائط الرسم، الزيوت، الإكريلك، الألوان المائية، الجواش.. إلخ. والدهانية تميز أعمال «بيير بونارد» Pierre Bonnard، وفرانسيس بيكون Francis Bacon، وفان جوخ، ورامبرانت ورينوار Renoir، وجون سنجر John Singer، وغيرهم. في الألوان المائية قد تتحقق الدهانية بواسطة الألوان المائية الأولى لـ «أندرو ييث» Wyeth Andrew، وقد استخدم المصطلح لتمييز الأعمال ذات الحد الأدنى من الدهانية، والتي قد يقول عنها البعض إنها غير دهانية بالمرة، وفنانون مثل بوتيتشيللي، أو ميكيلانجيلو، أو إنجر Ingres ممن تعتمد أعمالهم على خلق حالة من الوهم من درجة ما من الأبعاد الثلاثية بواسطة «تشكيل الصورة أو قولبتها» من خلال رسم ماهر وتظليل واستخدام مدروس وليس تلقائيًا عفويًا. والمحيط الشكلي/ الكنتور والنمط موجودان أكثر في مجال الفنانين الخطيين بينما الدينامية هي السمة، الأكثر شيوعًا في الأعمال الدهانية. [المترجم].

الواضحة. أما سبنسر، فنراه يستخدم قلم رسامي المسودات الناقش الحافر. ومن ثم، فلم تكن هناك ضرورة تستدعي إيجاد صلة مباشرة بينه وبين بوتشيلي، نظرًا إلى أن النمط الأپوللوني كامن في الدرع القروسطي الذي كان سبنسر يُلبِسه لكثير من شخصياته. إن الدرع السبنسري يمثل شخصية غربية متخيلة، كشخصية متميزة منفصلة سرمدية، متماسكة، منيرة وبراقة.

إن الجنس والفتنة الساحرة لـ **ملكة الجان** المتيمة بالدرع، يحدِّدان الفرق بينها وبين عمل بروتستانتي آخر، أكثر إيمانًا، مثل سليلتها مسيرة الحاج[1] Pilgrim's Progress (1678). أعلى الدَّرج، أسفل الدَّرج: سبنسر الذي يخرج من مطبخ جون بونيان Bunyan يعيد الحكاية الرمزية، إلى صيغتها القروسطية المقروءة الواضحة، كما في مسرحيات الدراما الأخلاقية. إن رواية مسيرة الحاج تصنع ممرًا مباشرًا ساحرًا، بين الصورة البسيطة والرسالة البسيطة، تلك التي يسمح لنا الكتاب المقدس بفك شفرتها. ولكن في **ملكة الجان** المليئة بالخدع، يتم السطو على الفردية البروتستانتية، بواسطة عنصر جمالي وثني. إننا عند سبنسر، دائمًا ما نتأمَّل مرائي الشخصية المفبركة أو المصطنعة، ووضوحها الطقوسي، وهي فكرة رومانية إغريقية لا نجد ما يماثلها عند بونيان. إن الدرع هو اللغة السبنسرية لتحقيق الجمال الأخلاقي، فالدرع يرمز إلى نطاقية، ودلالة على ذات أپوللونية محتوية نفسها.

إن فرسان سبنسر المفتشين معزولون هناك على خلفية البانوراما الخاوية، يعاودون ممارسة لعبة عداء أپوللو للطبيعة. لطالما صنع الغرب أعمالًا فنية أپوللونية مستوحاة من أسلحة الحرب (انظر: الشكل 28). فالدرع البرونزي لأبطال هوميروس، هي هيكل ذكوري شكلاني، فيه تبدو صلادة الإرادة الغربية، ثيمة سأعاود الحديث عنها عند مناقشة كرة القدم الأمريكية في كتابي القادم.[2] في إيثاكا مملكة أوديسيوس أو أوليس Odyseus، نرى الأسلحة معروضة دائمًا في قاعة الطعام. وفي العصور الوسطى كان الدرع بمثابة علامة أو شعار لهوية العشيرة، يعلق على الجدران، وهي مكانة الرسم نفسها في عصر النهضة. كما أن العرف الشعاري، رمزيًّا هو أيضًا خرطوش مصري آخر، يدل على فضاء مقدس مميز.

---

(1) في عام 1675، حكم على جون بونيان بالسجن عقابًا له على إلقاء محاضرات دينية مغايرة للسياسة الكنسية السائدة في بريطانيا آنذاك. وأثناء وجوده في السجن قام بوضع كتابه هذا الذي أصبح من أشهر الخوالد الكلاسيكية في العالم، لا بصفته كتابًا دينيًا، بل كعمل أدبي رائع ترجم إلى أكثر من مئة لغة من لغات العالم الحية. يُقال إن ثمة ترجمة عربية قام بها المعلم بطرس البستاني في منتصف القرن التاسع عشر بعنوان «سياحة المسيحي». وقد صدرت ترجمة جديدة للعمل بعنوان «مسيرة الموحِّد» قام بها محمود عباس مسعود. [المترجم].

(2) راجع هامش المترجم حول المجلد الثاني من هذا الكتاب، في مقدمة الكتاب. [المترجم].

لقد كانت الثقافة الغربية مهووسة دائمًا بالأسطح المصقولة المجلوة القاسية. وعلى سبيل المثال، خوذة الحرب الإغريقية الكورينثية Corinthian الأنيقة، بجوانبها المسطحة الحارسة لجانبي الوجه، وعيناها اللتان تشبهان ثقبيّ المفتاح، ما هي إلا ذات فائقة، عجيبة غير مألوفة، وناعمة مثل جمجمة محدقة (انظر: الشكل 29). وفي المقابل، نجد الدرع الشرقي قرفصائيًا، متعرّجًا، وكثيفًا. إن الفن الآسيوي يتأسس على المنحنى الأنثوي، وليّ الخط الذكوري الصلب. الدرع الشرقي يستخدم أشكالًا عضوية، بينما الدرع الغربي يصر على العزل التكنولوجي عن الطبيعة. الجندي الغربي ماكينة حديدية تمشي على قدمين. الساموراي الياباني مُشعِر بدين؛ يبدو درعه وكأنه بطن امرأة حبلى، إنه فائق النمو بفعل الحالة النباتية. إنه نصف مموَّه، يرتكس إلى طبيعة أنثوية، مثل الفارس المورق أرتيجول Artegall الذي يحيا حالة لا تقبل التغيير، في **ملكة الجان**.



الشكل 28. درع مطاعنة متجانس، ألمانيا، 1580. الصانع: أنطون بيفينهاوزر، أوجيسبيرج.

قارن المعابد الإمبراطورية في مصر والصين. توابيت الجرانيت التي على هيئة مومياء الفرعون، أو توابيت توت عنخ الذهبية المجسَّمة، تجدها ثقيلة وصلبة، ومتلاحمة من أعلى الرأس وحتى أخمص القدم. ولكن حُلل أمراء هان Han ذات الأحجار النفيسة البرّاقة، تجدها مصفحة ومحاكة في حلقات مثل قشر السمكة. إن الأپوللونية الغربية ليست متّانة، بل منيعة، متعنتة. إنها جمال الانغلاق. يقول «دونالد كين» Donald Keene واصفًا الجُمل في اللغة اليابانية: «إنها تتلاشى، حتى تصير دخانًا رفيعًا». بخار من مشتقات الفعل المعلقة[1]. بمعنى آخر، إن الجُمل اليابانية تتجنب حالة الانغلاق. حتى حد السيف، وهو في الغرب طوطم قضيبي قاس، نجده يتخذ بعدًا داخليًا لدى الجهابذة اليابانيين، الذين يسقطون مناظر طبيعية شعرية في تضاعيف طبقاته العديدة. إن الدرع الغربي انفصالي، يفصل النفس عن النفس، والنفس عن الطبيعة. ودرع سبنسر هو رمز لحالة الشكلية الأپوللونية، في الكفاح واليقظة الشمسية. تلك الشكلية التي تضمن حالة مرئية دائمة، أقنعة مشحوذة الصلابة، تعمل ضد دوافعها وحوافزها الجنسية. ففي قصيدة **ملكة الجان**، نرى الطبيعة في كل مكان، متربّصة بانحلالها الإغوائي من الاستسلام والعزوف.



الشكل 29. خوذة إغريقية. النمط الكورينثي،
من أواخر القرن السابع إلى أوائل القرن السادس قبل الميلاد. حدود النمط الموجي.

في **ملكة الجان**، ترمز الأسلحة والدروع إلى الجَلد والبأس الذكوري، وإثبات الذات. ونحن نتوقّع وجود هذه الصفات في الأبطال. ولكن سبنسر يمدها لتنسحب أيضًا على البطلات، بطريقة تخاطب زمننا الحاضر مباشرة. فالمحاربات/ الأمازونات المسلّحات

(1) Japanese Literature (New York, 1955), 7.

لدى سبنسر، «بيلفويب» Belphoebe (أي «ديانا» الجميلة)، و«بريتومارت» Britomart، تعدان من بين نساء الأدب الأكثر قدرة. وسبنسر يزيل الأساس الطرازي القديم المعتاد للقوة الأنثوية، القوة الشيطانية، متخيِّلًا بطلاته كملائكة أپوللونيات. وهذا لم يحدث قط منذ أرتميس الإغريقية. فسبنسر يخلق عقيدة الرينيسانس الجديدة من الحب في إطار الزواج. وكما يلاحظ «لويس» A. C. S. Lewis، فإن «رومانسية الزواج» عند سبنسر تحل محل «رومانسية البغاء» في الحب البلاطي القروسطي[1]. قبل الرينيسانس، تغنّى الشعراء بسيداتهم لا بزوجاتهم. لقد كان الزواج أمرًا نفعيًا، لا علاقة له بالفن. فإليزابيث، الملكة العذراء، كانت تُحَث على الزواج طوال عهدها، وتُدفع إليه، لضمان انتقال الخلافة بسلام. و**ملكة الجان** عند سبنسر تتحرَّك صوب الزواج، ولكنها لا تبلغه أبدًا. (القصيدة كلها مجرد شظية واحدة من خطة سبنسر الطموحة). الفارسة «بريتومارت» بصدد الزواج من الفارس «أرتيجول»، وبداية المصير المؤدي إلى إليزابيث وعظمة إنجلترا.

إن مصير بريتومارت الأمومي، يُدخل على عصر النهضة صورة غريبة عليه كليًّا: أمٌّ كبرى خيِّرة، يسمِّيها سبنسر «الطبيعة الربة الكبرى» Great Dame Nature. وقد رأينا كيف أن المخنَّثين في الفن الإيطالي كانوا عادة فتيانًا جميلين، وكيف أن النساء المهيمنات dominatrixes، مثل موناليزا عند ليوناردو، أو نايت عند ميكيلانجيلو، يملن إلى أن يكن شريرات أو عاقرات. عند شكسبير أيضًا، بما لديه من عدد مذهل من الأقنعة الجنسية، نجد إشاراته إلى الإناث الأرضيات السفليات المبدعات، إشارات نادرة. وانجذاب سبنسر إلى الأم الكبرى انجذاب شاذ. إنه يُجلّها في مشهد تزيين سيلليني Cellini، للعمود المرتكز عليه تمثال برسيوس بأرتميس الإفسوسية، هازمًا إياها. فنجد بريتومارت تعكس تطور أرتميس؛ فهي تبدأ مخنثة أپوللونية مراهقة، وتنتهي إلى الإلهة الأم البدائية. فالأم الكبرى عند سبنسر، مثل مبشريها القدماء، دائمًا مزدوجة الجنس. في معبد ڤينوس، نجد الصنم، يتلوى التواء الأفعوان، ومثل التماثيل الرومانية لـ أتارغاتيس Atargatis، أو ديا السورية Dea Syria، تظهر الأعضاء الجنسية للجنسين كليهما. فهي «ذكر وأنثى»، «أب وأم» تتناسل بنفسها، وتحمل ذاتيًا (IV.x.41)[2].

(1) The Allegory of Love (London, 1936), 340.

(2) جميع الاستشهادات الواردة من سبنسر، مأخوذة عن كتاب أعمال إدموند سبنسر The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition, ed. Edwin Greenlaw et al. (Baltimore, 1932–57). وكي أفتح قراءة سبنسر للقارئ العام، فإنني أعدل هجاء بعض الكلمات.

إن إعادة تشكيل سبنسر للميثولوجيا الجنسية ليعد أمرًا جريئًا، وأصيلًا، وربما لا يُطاق. السعي الملحمي الأكبر لقصيدة **ملكة الجان** هو سعيه الخاص. فهو يريد تطهير العنصر التناسلي من صبغته الشيطانية. فمثالية الزواج في عصر الرينيسانس عند سبنسر، تتعاون مع الصنف الأدبي لقصيدتيه المشهورتين للتهنئة بالزفاف. ولكن في الملحمة التي نتحدث عنها الآن، بأقنعتها الجنسية الأكثر عدوانية، فالطبيعة ليست محتواة بسهولة. فقصيدة **ملكة الجان** تحاول أن ترأب الصدع في خيال سبنسر الخاص. بسعيها إلى تحويل الكأس المدنسة لعاهرة بابل[1] Whore of Babylon إلى كأس مقدسة.

إن الأداة الأكثر عسكرية عند سبنسر للتعريف الأپولوني هي الطهارة، التعفُّف، التدرُّع أو التحصُّن الذاتي للشخصية. إن القديس أوغسطين يسمي عفة المرأة «وحدة الذات»[2]. الفضيلة في **ملكة الجان** تعني التمسك بالشكل المنظور للمرء. وفي العالم الإنساني، فإن اللاشكلية أو التحول الخليع مسألة لا أخلاقية. فقط الشخصيات الشريرة (أركيماجو Archimago، وديوسا Duessa، وغويل Guyle، وبروتيوس Proteus) هم من يغيرون أشكالهم. ويمكن للأمير أرثر البطل، أن يحوِّل أشياء أخرى، ولكنه أبدًا لا يتحوَّل هو نفسه. والكائنات المهجنة (نصف كلب، ثور، تنين، حيزبون) دائمًا ما تكون كائنات شريرة. وهذا هو السبب، في اعتقادي، في أن سبنسر كان مشغول الذهن «بالمقاطع الشعرية لهيرمافروديت Hermaphrodite Stanzas» الخمسة، والتي أسقطها بغرابة من القصيدة بعد طبعتها الأولى. فـ«أموريت» Amoret والسّير سكودامور Sir Scudamour، يتعانقان، ويذوبان في بعضهما بعضًا، إلى أن يظهرا كتمثال لهيرمافروديت الروماني. وقد يكون سبنسر قد ألغى هذه المقاطع الشعرية لأنها تنتهك قوانينه الأپوللونية الخاصة، متجاوزة حدود الصورة أو الصيغة. إننا في **ملكة الجان**، نطالع بترًا وتشويهًا مريعًا. فكلمات مثل «مسخ»، و«مشوه» تتواتر بكثرة. والصورة الإنسانية نموذجية قياسية، كما في العمارة التشريحية لـ بيت الاعتدال House of Temperance (II.ix). إن بيلفويب Belphoebe، وبريتومارت

(1) عاهرة بابل، أو بابليون الكبرى: أمثولة، أو قصة مجازية مسيحية لشخصية شريرة في «سفر الرؤيا» في الكتاب المقدس، وهي مرتبطة بالمسيح الدجال Antichrist ووحش سفر الرؤيا ذي الرؤوس السبعة والقرون العشرة، لمزيد من المطالعة، انظر:

The New Oxford Annotated Study Bible with Apocrypha, Bernhard W. Anderson, Bruce Metzger, general editors. (1991, Oxford University Press).

[المترجم].

(2) Confessions, trans. R. S. Pine- Coffin (Harmonsworth, 1961), 233.

Britomart، عفة متجسدة، يعبران عن استقلالهما الراديكالي في تأججَ ضوء متولد ذاتيًا، الضوء نفسه الذي ينسكب من آلهة الأوليمب كرعاة للنظام الأرستقراطي. الجسد عند سبنسر عدد صحيح اجتماعيًا. والتنوير والتكامل الأپوللوني للصورة، هما الفن والسياسة والأخلاق، كلها في واحد. إن وضوح العين هو نقاء الكينونة.

والمحاربتان، الملهمَتان بروح إليزابيث، بيلفويب وبريتومارت، هما أعظم قناعين جنسيين في **ملكة الجان**. إنهما تغمران القصيدة بضوء ذهبي غريب. ولنتذكر أن القديس توما الإكويني، يجعل من «البريق أو النقاء» صفة رئيسية للجمال[1]. كما يقول المؤرخ «ميرسيا إلياد» Mircea Eliade عن الإله فيشنو Vishnu: «الكائنات الكاملة صوفيًا تكون مشعة»[2]. ويشير «بوركاهاردت» Burckhardt إلى أن اللون الأشقر كان اللون المثالي للشعر في النهضة الإيطالية. ولكن الشقراوية السبنسرية مبدأ أخلاقي، وليست مبدًا تجميليًا. فالشقراوية الشعارية الرمزية عند بيلفويب وبريتومارت مشابهة لخنوثتهما المنتمية إلى الطبقة العليا. دوريان Dorian (عند وايلد- م) وأپوللو المتسلِّط، كما ذكرت، أشقر ثلجي. والشقراوية الأپوللونية عند بيلفويب شفافة، وصلبة، وصافية. **ملكة الجان** بأكملها «عالم زجاجي»، بناءٌ من المادية الخيالية (III.ii.19).

يبدو أن الضوء يخترق الصور الشقراء، بحيث تبدو في منتصف الطريق ما بين المادة والروح. فها هو القديس جورج الأكبر St. George the Great، يرى الصبية من العبيد البريطانيين جميلي الشعر في روما، ويتعجب قائلًا: «إنهم ليسوا إنجليزًا، بل ملائكة!». (Non Angli sed angeli). في النمط الجسدي، فإن بيلفويب وبريتومارت هما أفروديت البلورية، مثل ڤينوس عند بوتشيلي. لكل الملائكة تكوين جسدي متناسق ectomorphic عضليًا. الملائكة الإناث عند سبنسر في قمعهن للصورة الظلالية/ السلويت الأمومية، يقتربن من المسخ أو عدم التحديد الجنسي. شقراوية بطلاته تمثل منشور هندسي من الزجاج prism، يتم من خلاله تكثيف الضوء وإسقاطه. إشعاعية الآلهة الأوليمبيين كعمل فني يطابق تمامًا تألُّق وسحر شهرة هوليوود التي ترى فيها كينيث بيرك Kenneth Burke «دافع هيراركي»[3]. نجوم السينما في ثلاثينات وأربعينات القرن المنصرم، تم التقاط صور فوتوغرافية لهم في هالات من الضوء المتلألئ، تمتعوا بهالة سحر سبنسرية. كانوا أرستقراطيين قادمين من عصر

(1) Summa Theologica, in Basic Writings, ed. Anton C. Pegis (New York, 1945), 1:378.
(2) The two and the One, trans. J. M. Cohen (New York, 1965), 32-33.
(3) A Rhetoric of Motive (New York 1950), 210.

مظلم للفوضى الكوميدية، والحرب. الكاميرا بإضفائها المثالية على العين؛ منحتهم قوة وكمالًا أپوللونييْن. والمحاربات/ الأمازونات في **ملكة الجان** يسلط عليهن الضوء، لأنهن أيضًا كن قد أُنتُجن بغريزة مدفوعة نحو الهيراركية. هذه القصيدة، مثل أدب النهضة الإنجليزي، ملهمة بإجلال النظام الاجتماعي.

سبنسر وشكسبير مختَّنان أنثيان جميلان وسط كوكبتهما من الأقنعة. هنا يبدأ أدب النهضة الإنجليزي الانطلاق بقوة، منفصلًا عن النهضة الإيطالية. لقد كانت هناك نساء مثقفات، لا تنقصهن الإرادة مثل «كاترينا سفورزا» Caterina Sforza و«إيزابيلا دي إيست» Isabella d'Este، ولكنهن لم يكنَّ بؤرة الخيال الإيطالي. وبمطالعة البورتريهات الإيطالية المدهشة التي تكتظ بها المتاحف والقصور، يصعق المرء بالتفاوت الحاصل بين تمثيل الذكر والأنثى. فالرجال والفتيان الإيطاليون حيويون نشطون، فاتنون؛ أما النساء فيظهرن ساكنات هامدات بائخات، بل وغبيات. إن عادات تزجيج الحاجبين، والجبين البصلي اللون، لا تغير في الأمر شيئًا. فالتباين شديد الوضوح في البورتريهات ذات الوجه المزدوج، أي التي تحتوي وجهيّ ذكر وأنثى، مثل البورتريه الذي صنعه «بييرو ديلا فرانشيسكا» Piero della Francesca لدوق ودوقة أوربينو Urbino، أو بورتريه رفائيل لـ أنجيلو Angelo ومادالينا دوني Maddalena Doni؛ تجد الرجال شخصيات كاملة النضج، بينما زوجاتهم يظهرن ساكنات وماسخات، بلا مذاق. ولا يعود ذلك إلى كون النساء لا يمكنهن عرض أنفسهن في راحة ودعة فحسب، بل الأمر أيضًا يكمن في تأثير بلوتينا(1) Plotina: امرأة تحبس نفسها في قناع واحد. فالاحتشام يعني اللاتعبير.

إن سبنسر وشكسبير يلقيان بكل هذا عرض النافذة. فهما يحبان النساء المستبدات المتجدِّدات. في وقت كانت تحكم إنجلترا عزباء كاريزمية، لطمت آذان نبلائها، وقرعت أباريق الجعة على طاولتها. وقد قال رئيس وزرائها اللورد برجلي Lord Burghley إن الملكة «كانت أكثر من رجل و(في الحقيقة) أحيانًا أقل من امرأة». وقد ظل الأمر كذلك حتى مجيء الأسلوبية Mannerism؛ لتدخل النساء العدوانيات إلى الفن الإيطالي من باب الحياة الطبيعية. فالفنان برونزينو Bronzino، على سبيل المثال، يلتقط البروفيل الرجولي للشاعرة لورا باتيفيري Laura Battiferri التي يدعوها كناية عن اسمها «حديد من الداخل، جليد من الخارج». وبالنسبة لإنجلترا، فإن تقدير النساء الشرسات لم يبقَ حيًا في عصر الرينيسانس،

(1) إمبراطورة رومانية وزوجة الإمبراطور الروماني «تراجان» Trajan. وقد عرفت باهتمامها بالفلسفة والفضيلة والكرامة والبساطة. [المترجم].

والفضل في ذلك يرجع لاجتياح التطهيرية Puritanism. فبورتريهات سيدات أوائل القرن الثامن عشر النبيلات، تبدو متصلبة باردة، ومتقولبة، ومنمَّطة كتلك الموجودة في عصر النهضة الإيطالية. بيد أنه قيض للأمازونات أن يعُدن في الصالون الأوغسطيني Augustan، كما نعرف من خلال القصيدة البطولية السردية الساخرة **اغتصاب خصلة الشعر** The Rape of the Lock لألكسندر پوپ.

إذن المرأة المتحرِّرة هي رمز النهضة الإنجليزية، كما كان الفتى الجميل رمز النهضة الإيطالية. ففي قصيدة **ملكة الجان**، نرى امرأة حرة الحركة. وأنا بالطبع أتكلم عن الإسقاط الفني، لاعن واقع حياة المرأة البريطانية. ولكن الفن هو ما يتجاوز ويحيا. وتلك هي الحقيقة الأجمل تبدو من بين كل الحقائق. إن بيلفويب تتدفَّق في **ملكة الجان** مثل الغطاس أو عيد الظهور الإلهي. وسبنسر يمنحها «دَخلة» من أكثر الدخلات المسرحية روعة وبريقًا في الفن. الفعل السردي يتوقَّف نهائيًا، بينما عشرة مقاطع طويلة تصف ظهورها وصفًا دقيقًا. العين الأپوللونية محبوسة. إنها لحظة متميزة من الثبات الكهنوتي والصمت، كما لو كانت شاشة عرض الفيلم قد توقَّفت أمامنا.

بيلفويب، صائدة، تعيش وحدها في الغابة، وتذكِّرنا بـڤينوس المتنكِّرة في صورة ديانا في الإنياده. إنها تشبه بنثيسيليا Penthesilea، «ملكة الأمازونات»، تحمل «رمحًا بريًا بذؤابة قاتلة»، وقوسًا، وكنانة «مملوءة بسهام ذات رؤوس فولاذية». وجهها هو «الوجه السماوي» لـ «الملاك الساطع»، وردي- أحمر- سوسني- أبيض. عاجية الجبين. عيناها سهمٌ «أشعة جنية» محمَّلة «بجلال وسمو مخيف»، تسحق الشهوة والرغبة. شعرها الطويل المفكوك الأصفر، «متموِّج كأسلاك ذهبية»، يرفعه النسيم مرفرفًا مع الزهور المتساقطة التي توحي بأن سبنسر قد رأى أيضًا نسخًا من لوحة بوتشيلي **الربيع** Primavera أو ميلاد ڤينوس، أو رأى الاثنتين. بيلفويب ترتدي سترة حريرية بيضاء مثنَّاة، مخضَّلة بزخارف وزينة ذهبية، مثل النجوم الوضَّاءة. لتنورتها حواف ذهبية. نعلاها الطويلان المذهَّبان مزينان بالذهب، ومطليان بالمينا، ومرصعان بالجواهر. ساقاها مثل «أعمدة الرخام» التي يرتكز عليها «معبد الآلهة» (II.iii.21-31).

إن شخصية بيلفويب، تبدو عملًا نحتيًا مغروسًا في النص. ووصف سبنسر الترف الباذخ، ولمدة أطول من أي شيء عند بوياردو Boiardo، أو أريوسطو Ariosto، أو تاسو Tasso، له تنميط وخصوصية رفيعة لأيقونة بيزنطية. بيلفويب هي إليزابيث البيزنطية. ولكنها أيضًا تعبير عن سيمترية وضخامة الكلاسيكية الرفيعة، ومقاييسها الحسابية. إنها بفخامتها الأمازونية الذهبية، تشبه الضخامة العاجية الذهبية chryselephantine لأثينا في البارثينون. كل

تفصيلة وحافة محفورة بعمق، لأن الشخصية السبنسرية يجب أن تكون محفورة بقوة في طبيعة شديدة البأس، ومحمية ضد عوامل التعرية، وإعياء الإجهاد أو العكوف على اللذات hedonism. تموجات شعر بيلفويب الذهبي، وملابسها تضاهي فئات وتصنيفات سلسلة الوجود العظمى، الترتيب الأپوللوني التصاعدي. فالوضوح المفرط، والمرئية المغالى فيها عند بيلفويب، هما وَعْينا الأپوللوني، عيننا الوثنية العدوانية. إنها تحفة التشيؤ الغربي الرائعة، العمل الجنسي الذي يقفز من المخ، ويدرأ كل لمسة.

إن بيلفويب تظهر وتختفي، مثل رؤية في منام. لا يُنهي سبنسر ميلادها ورحلة تعليمها، إلا بعد كتاب لاحق كامل. في الكتاب الثاني من الملحمة تبدو بيلفويب رسمية ومجردة، تجليًا مفاجئًا للقوة الهيراركية. ببريقها، وكرامتها، وفضيلتها arete، ربما تكون تصويرًا حيًّا للاعتدال أو الوسط الأمثل، الأمثولة الرمزية لـ مدينا Medina وأخواتها في الأناشيد السابقة. فبيلفويب في موقع وسط ما بين طرفي الفن والطبيعة، الذكورية والأنوثية. اسمها يعني «ديانا الجميلة». تحمل «أدوات مميتة»، هي أسلحتها الذكورية (II.iii.37). نراها عادة متلبسة في حالة من شهوة سفك الدماء، وسريعة في اقتفاء أثر لون دم الفريسة الفاره الأحمر. امرأة ذات «عقل بطولي» Heroick mind. إنها تلوّح مهددة بهوسها الوسواسي، وبتحاشيها للاتصال الجسدي، ورغبتها في الوجدان العائلي المعتاد. باكتشافها «تيمياس» Timias الجريح، نلمس فيها لأول مرة عطفًا وشفقة، «عاطفة رقيقة، وأناقة بلا خلاعة» (III.v.55, 30). ولكنها حتى وهي تضمِّد جراحه، تظل على تقشفها وزهدها، بعيدة المنال. إنها منيعة مثل الصقيع، جاربو[(1)] Garbo التي تتجاوز المعرفة، يرى فيها رولان بارت Roland Barthe تجرُّدًا من الشخصية نموذجي الطراز.

إن طهارة بيلفويب وعفَّتها، هي صورة من صور المصادرة الهيراركية. يقول الفيلسوف بروكلوس Proclus: «إن غرابة النقاء تكمن في الاحتفاظ بطبيعة أكثر تفوقًا ومحرَّرة من التبعية»[(2)]. فعالم السيطرة والإخضاع الأپوللوني، لا يسمح بتورط وجداني. خلف جدار من

(1) الكاتبة طبعًا تقصد الفنانة السينمائية جريتا جاربو Greta Garbo الممثلة التي كتب عنها المنظر والفيلسوف والناقد الفرنسي رولان بارت كتاب «وجه جريتا جاربو» The Face of Garbo، ومحوره هو اللحظة السينمائية التي تنتمي إليها جاربو، حيث كان التقاط الوجه الإنساني يغرق الجماهير في نشوة عميقة، وعندما كان المرء يتوه فعليًا في الصورة الإنسانية، وعندما كانت السينما على وشك أن تنتزع المظهر الوجودي من الجمال الجوهري، عندما يميل النموذج الأصلي نحو فتنة الوجوه الفانية، عندما يخلي صفاء الجسد كجوهر مكانه لغنائية المرأة». [المترجم].

= (2) Metaphysical Elements, quoted in Dionysius the Areopagite, The Mystical Theology

الصمت أو الخرس، يكون المخنَّث الأپوللوني منعزلًا، ببروده واكتفائه بذاته. وإني لأجد هذه الظاهرة النرجسية الخاصة بالفتى الجميل الإغريقي، ماثلة في تادزيو Tadzio الملغز العويص عند توماس مان Mann، وفي بيللي باد Billy Budd عند ملـڤيل Melville. قارن هذه الشخصيات بعادة بيلفويب الغريبة في الاندفاع السريع في منتصف الحديث تجد أن إجلال النهج الأپوللوني في **ملكة الجان** ينزع نحو جعل الشخصيات الفاضلة أبطأ فهمًا! فبيلفويب، على سبيل المثال، يعهد إليها بحمل خطابات أكثر حماقة. أما الفصاحة، فهي دومًا في النص قرينة الشخصيات الشريرة، مثل شخصية «ديسبير» Despair الموسيقي الإغوائي (I.ix.38-47). لقد اخترع سبنسر كلمة «صارخ/ جعجاع/ صاخب blatant» وتعني التحدث بثرثرة، أو جعجعة صاخبة. في النشيد الأول، نجد **ملكة الجان** الصورية pictorial تتقيأ كلماتها. ومغامرات بيلفويب التالية مع تيمياز Timias، تؤكِّد حضورها في الدَّخلة الأولى. إذ لم يعد سبنسر مهتمًّا بإظهار الإشعاع الأپوللوني المنبعث منها؛ لأن بيلفويب- بحلول الشفقة في قلبها- أهدرت استقلاليتها الأمازونية، أي روح المحاربة في داخلها. فهي تنحدر من المنطقة الخاوية في عقلها الأپوللوني، إلى عالم الآلام الإنسانية.

بليفويب التي تصادر على نفسها وتحبسها، تقف بعيدة بمعزل عن الفعل الأساسي لملحمة **ملكة الجان**. ولكن نظيرتها الأپوللونية بريتومارت، تمثل واحدة من البطلات المحوريات، حيث تم إهداء أكثر من كتاب كامل إليها. إنها امرأة عفيفة برمح مسحور، هي الفارسة الوحيدة المنيعة التي لا تُقهَر في القصيدة برمتها. نراها في البداية من خلال العيون العدوانية لكل من الأمير آرثر Arthur Prince وجويون Guyon، اللذين يعتقدان أنها رجلًا. فهما يريانها مرآة تعكس صورتهما، محاربةً في كامل درعها. وأثناء المبارزة اللاحقة، يدعوها سبنسر بـالضمير المذكر «هو»؛ خادعًا إيانا أيضًا. ثم يكشف لنا عن جنسها على حدة، محوِّلًا الضمير إلى «هي» على مدار بقية المبارزة، والتي نراها الآن بانتباه نشط (III.i). وهو يستخدم حيلة تحويل الضمائر بين الجنسين مرتين أخريين، مرة عندما تقترب بريتومارت من منزل مالبيكو Malbecco، والأخرى عندما تتحدى أرتيجول Artegall وتهزمه (III.ix.12; IV.iv.43). وخديعة سبنسر في التلاعب بالنوع الاجتماعي عبر الضمائر، مثلها تمامًا مثل تكتمه على أسماء شخصياته، تبدو جزءًا من بصيرته الفطنة إلى إشكالية الإدراك والهوية.

وبهزيمتها الرجال الرئيسيين في القصيدة، تكون بريتومارت قدوة ومثالًا يحتذى لبلاء

= and the Celestial Hierarchies, trans. The Editors of the Shrine of Wisdom (Fintry, Surrey, 1949), 47n.

وبسالة الفرسان. ويلخص سبنسر طبيعتها الجنسية المزدوجة، قائلًا: «فهي مفعمة بالفتنة الدمثة.. وفضلًا عن ذلك ممزوجة برهبة رجولية» (III.i.46). إنها تلهِم بالحب والخوف معًا، تروق للعين ولكنها تُخضِع الروح. هذه توليفة وثنية. ومثلها مثل بيلفويب، تلقي بريتومارت بضوء ملائكي براق متلألئ. لا نراها إلا عندما تتجرَّد من أسلحتها، تجليًا مفاجئًا هو الأكثر اجتياحًا. «ضفائرها الذهبية» تنساب حتى كاحليها، مثل أشعة شمسية» تتدفَّق من سحابة، مثل «وهج ذهبي» ينثر «جداول سماوية» عبر الأثير (III.ix.20). وفيما بعد نراها، تخلع «خوذتها البراقة» تاركة شعرها الذهبي ينساب «مثل حجاب حريري» على جسدها. إنه مثل «السماء الساطعة في ليلة صيفية»، «حرارة النهار اللافحة»، تتوج الآن كل خطوط الضوء الملتهب/ مشهد مذهل صاعق، يتبدى أثره في نظر العوام» (IV.i.13). بريتومارت هي الطبيعة الأپوللونية الخارقة، قمر وشمس، باردة وحارة.. هي عذراء وأسد، كوكبان صيفيان يطلقان وابلًا من الشهب المتلألئة. الناس تنظر إلى أعلى وتتعجب. ولكنهم يرون آلهة بابلية، لا مسيحية.

هذا النوع من الجمال الأنثوي البراق عند سبنسر، لا يخلو دائمًا من مكوِّن ذكوري. فأمازونة تاسو Tasso's Amazon المحاربة كلوريندا Clorinda، لا تبعث أبدًا الضوء الأپوللوني نفسه لقصيدة **ملكة الجان**، ولكنْ ثمَّة أسلافًا للمجازات المذكورة عاليه، عند أريوسطو Ariosto. ولكن ما يضيفه سبنسر إلى أريوسطو هو صفة الغرابة، الإثارة الهيراركية العجيبة. فسبنسر يشعر بالصياغة المفاهيمية والهيراراكية في العين الغربية العدوانية. إنه يدفع بالرؤية نحو فضاء سماوي محرَّم. ضوء سيرافيمي/ ساروفي/ ملائكي Seraphic يوهن ويشل الناظر الفتَّاك. أما ماليكاستا Malecasta الفاسقة الداعرة، التي تتسلَّل على بريتومارت النائمة، صارخة في خوف. وتجدها عائلتها مغشيًا عليها تحت أقدام الفارسة الثائرة:

لقد رأوا الوصيفة المحاربة
في ثوبها الفضفاض ناصع البياض كالثلج، ضفائرها محلولة،
تهدد بأَسَلةِ نصلِها الثأري.
وهي مستشيطة الغضب، طارت بشراسة
وبسيفها الملتهب نحوهم
حيث هدفها. [III.i.63, 66]

بريتومارت، نموذج العفة المهانة، عمود من نار. إنها جبريل على بوابة عدن، تطرد الخطيئة من داخل ذاتها المقدسة الحبيسة، المنيعة، بحيث تصبح دائرة عذراء. وبالمثل تجفل بيلفويب من

اقتراب براجادوكيو Bragadocchio الشهواني، شخصية تشوسرية حمقاء Chaucerian lunk: «ذلك أنها أمالت رمحها البرّاق إلى الخلف/ ومالت عليه مهددة إياه بشراسة» (II. iii.42). المخنثات الإناث ذوات الإشعاع الأپوللوني عند سبنسر، يؤكدن إرادتهن الذكرية الحافظة للذات، بإطلاقهن المتفجِّر لقذائف قضيبية. هذه الرماح، والسيوف، والسهام، نجدها متضمَّنة ومحتواة في الضوء الغربي. إنها أشعة شمسية، لمحات قاتلة لعيننا كلية القدرة.

إن بريتومارت بلا أم، مثل أثينا Athena، وأطلانطا Atalanta، وكاميليا Camillia. نحن لا نسمع صوتًا سوى لأب ملكي ومرضعة عجوز، هي غلوس Glauce. ثمّة مشهد غريب مكانيًا بين بريتومارت والمرضعة التي تنعشها من سقم الحب، الذي أصابها بنظرة خاطفة من عين خطيبها المستقبلي البلورية. حيث نرى غلوس العجوز تدلك جسدها وتشحذ همتها، وتقبّل عينيها و«صدرها المرمري» (III.iii.34, 42). هذه حميمية أمومية. ويعقّد سبنسر كعادته حتى التعاملات البريئة، بإسباغه عليها بعض الصفات الإيروتيكية الطابع، واصفًا في العادة وميضًا أبيض جذابًا. فعلاقة بريتومارت بغلوس توازي توحد روزاليند Rosalind مع طفولة سيليا Celia عند شكسبير؛ في مسرحيته كما تشاء As You Like it، سحاقية-أصلية، المصفوفة الأنثوية التي لم تصل إلى سن البلوغ بعد prepubescent female matrix والتي تظهر من خلالها البطلة الغامضة جنسيًا، وتدخل في حالة الجنس الغيري.

يحمل النشيد السابق في قلعة جويس Castle Joyeous إيحائية سحاقية من نوع مختلف، حيث ماليكاستا Malecasta التي تعتقد أن بريتومارت رجل، تتحرّق شوقًا. «تتنهد برقة، والرعشة تملك جسدها»، تسير خِفْية عبر الممرات، مثل السيدة الأم السحاقية المهووسة عند ديدرو Diderot ثم تأخذ المبادرة الذكورية وتهجم على فراش بريتومارت (i.60). لم ترَ ماليكاستا وجه بريتومارت، إلا من خلال قناعها المكشوف. إنه وجه نعرفه بوصفه أنثويًا خالصًا؛ ومن هنا، فإننا نعترف أن انجذاب ماليكاستا إلى بريتومارت هو انجذاب إيروتيكي مثليّ. وهذا ما يتَّضح عندما نقارن الحدث بمصدره عند أريوسطو، حيث تقع الأميرة فيورديسبينا Princess Fiordispina في غرام المحاربة برادامنت Bradamante. النغمة مختلفة تمامًا هنا. فورطة فيورديسبينا المستحلية، أحاطت بها شفقتها المؤثرة؛ لم يكن هناك شيء منحط فيها. عدوانيتها الجنسية تجعل الأشياء مبرومة kinky، الكلمة التي تنطبق على سبنسر، ولكنها لا تنطبق أبدًا على أريوسطو. كلمة kinky «مبروم» تعني التواءً عقليًا mental twist، ضربة لولبية لأعلى top-spin لمقلة العين. «العينان الخليعتان» لماليكاستا تدوران بخفة مبالغ فيها، هما الإدراك الغربي الفالت (I 4).

وعلى الرغم من أن بريتومارت التي تشعر باقتحام من تحت الغطاء، تقفز مفزوعة غاضبة، إلا أن سبنسر يصر على وضعها في مواقف توافقية شبه سحاقية. فلاحقًا سوف نراها تقبِّل، وتعانق أموريت Amoret، الأخت المتأنثة لـ بيلفويب، وتنام معها. وفي مقابل رفضها قبول فولس فلوريميل False Florimell عشيقًا، نجد بريتومارت تعامل «أموريت خاصتها»، كما لو كانت فعليًّا هي بطل أموريت الذكر (IV.v.20). والحقيقة، أنه قبل أن تعرف أموريت هويتها، فإن بريتومارت المشتتة تستمر في تظاهرها وادعاءاتها الذكرية، فيما يتجاوز الضرورة الصارمة. وتصبح أموريت خائفة من سلوك بريتومارت «المريب»، من المضاجعة وما لديه من «رغبة شهوانية» تحمل «بعض الإفراط» المهدِّد(IV.i.7).

إن هذه اللمسات المثلية، تبدو لنا جزءًا من خطة سبنسر الكبرى لـ بريتومارت. شخصيتها ضخمة على نحو غير عادي، تغطي مدى كاملًا من الخبرة الإنسانية، بما فيه من إنجازات ذكورية إلى توالد أمومي. وعلى هذا النحو، فإن بريتومارت هي إحدى النساء الأكثر تعقيدًا من الناحية الجنسية في الأدب. ومثلها مثل بيلوفويب، فهي مخنَّثة أپوللونية برَّاقة، على هيئة فتى مراهق. ولكن على خلاف بيلوفويب، سنراها تتخلَّى عن الرياضة والعسكرية من أجل الأمومة. حتى اسمها المستلهَم، هو أحد ألقاب الأم الكبرى (Britomartis) في اللغة الكريتية، وليس كما قد يظن المرء للوهلة الأولى، أنه نتاج صهر سبنسر لكلمتيّ بريتيش British و«مارشال» martial. والشيء الغريب في شعر يفترض أنه مسيحي، أن تحج بريتومارت إلى قبر إيزيس، كما يبدو من إحدى رسائلها. كانت لديها هناك «رؤية مذهلة»، حيث تم إلباسها وتكليلها ككاهن ذكر، ثم تحوَّلت إلى إلهة وثنية (V.vii). هذا التغير الجنسي الذي يعبِّر عن نمط حياة بريتومارت، يوازي «الفينالة»، أو نهاية مسرحية «كما تشاء» As You Like it. إنها تجتاز منظر الأقنعة الجنسية الطبيعي الرحب، مقتربة من المغامر الباحث عن المخاطر الفروسي المتفرِّد إلى الزوجة والأم المطيعة.

إن مواجهات بريتومارت مع شريك مستقبلها، مشحونة بالسخرية الكوميدية. لأن أرتيجول Artegall الذي يتوجَّب عليها أن تترك له زمام السيطرة في الزواج، نراه دائمًا ينهزم أمامها، في نزال بالأيادي المجردة. **ملكة الجان** تتبعُ تعليم وتدريب أرتيجول. فهو لا بد أن يكسب زوجته. وفي اللحظة المنتظرة، نراه دون ما ترجوه بريتومارت لشريك حياتها في أحلام يقظتها، أي أن يكون «حكيمًا، وعسكريًا، وجذابًا، ومهذبًا، وعطوفًا» (III.iv.5). يدخل أرتيجول القصيدة في حالة قوة فجَّة رثَّة ومهملة، يغطِّي درعه نبات الأشنة، والحشائش. وعلى جواده بقايا أوراق السنديان من أثر الشِّراك المنصوبة. وعلى درعه الرث، شعار يقول «همجية بلا

تكرير savagesse sans finesse» (IV.iv.39). وكان ينبغي على أرتيجول التلطيف من حدة هذه الذكورة الوحشية المتطرفة؛ ليصبح أكثر خنوثة. وفي خطاب إلى السير والتر راليه Sir Walter Raleigh، يقول سبنسر عن الأمير آرثر Prince Arthur: إن القصيدة «سوف تخلق طرازًا جديدًا للجنتلمان أو الشخص النبيل، قوامه انضباط فضائلي مهذَّب لطيف». ويمدح سبنسر سير كاليدور Sir Calidore، بطل كتاب الكياسة Book of Courtesy، على «لطف نشاطه واعتدال أسلوبه»(VI.i.2). ولنتذكر كاستيليوني Castiglione، يخلع على كورتيي Courtier «حلاوة خاصة» و«ألق». الرجل اللطيف الكيِّس المتحقق، يتمتع بحساسية أنثوية للّحظة الاجتماعية. الأخلاق الحميدة أولية ومساعِدة. الرجل العابر من ميدان المعركة إلى البلاط، يجب أن تُنزع عنه الفحولة.

ولكن أرتيجول، في انتقاله صوب قطبه الأنثوي، يمعِن في الابتعاد. بل ويصبح متأنِّثًا بسقوطه تحت أرجوحة الملكة الأمازونة راديغوند Radigund. مع راديغوند، يعود ذلك الضوء البرَّاق الغريب إلى قصيدة **ملكة الجان**، بعد غيبة طالت إلى مجلّد ونصف من مجلدات القصيدة الطويلة. إنه إشعاع المخنَّث السبنسري. تحت معطفها المدرَّع، ترتدي راديغوند سترة حريرية أرجوانية مغزولة بالفضة ومضرَّبة بالساتان الأبيض اللّبني. ولديها بوت ملوَّن، «مغطَّاة بانحناءات من الذهب»، يتدلّى سيفها المقوَّس من حزام مطرز، ودرعها المرصَّع بالجواهر يتلألأ مثل ضوء القمر (V.v.2-3). الوصف يذكِّرنا عمدًا بـ بيلفويب. لكن راديغوند «التي يشبه نصفها رجلًا» متعالية، وطاغية متجبِّرة bully. وإن كانت بيلفويب في تفردها ومناجاتها لذاتها، لا تُهين أو تحقِّر من شأن حرية الآخرين؛ فإن راديغوند مثل أومفال[1] Omphale جديدة؛ تُلبِس الفرسان المأسورين ملابس نسائية، وتجعلهم يقومون بأعمال كالغزْل والغسيل، مقابل حصولهم على وجبة عشاء (V.iv.36, 31).

(1) في القصيد السيمفوني **مغزل أومفال** للموسيقار الفرنسي Charles Camille شارل كامي سان سانس، مصنف (31)، يصور لنا المؤلف كيف استطاعت أومفال بقوة إغرائها أن تذل كبرياء (هرقل) الشجاع، فقد أغوته حتي تلاشت قوته، وأصبح طوع بنانها، واستسلم لرغباتها. وجلس بين فتياتها خالعًا جلد النمر، مرتديا ملابس النساء، جالسًا إلي المغزل، مشاركًا وصيفات وجاريات أومفال في غزل ثوب الملكة التي ملأت عليه قلبه. تسود فترة من السكون تقطعها ضحكات مكتومة من الفتيات، عندما يرين هرقل، وهو يصل الخيط تارة، ويقطعه تارة أخرى بيديه اللتين طالما مزقت الحيوانات المفترسة. وتدخل الملكة تتأمل منظر هرقل، وتنفجر في ضحكة تهكمية، فيزمجر هرقل بغضب، ثم يتردد شعوره بين يأس وأمل، واستعطاف، ولكن يأسه يشتد، فيستسلم حينما تتزايد الضحكات، وينتهي القصيد السيمفوني حينما ينتهي الخيط، وتتوقف عجلة المغزل عن الدوران. انظر: **دراسات موسيقية وكتابات نقدية**، د. زين نصار، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون. [المترجم].

يرتكب أرتيجول خطأين في الحكم. أولًا، وعده بأنه سيكون طوع قانون راديغوند إذا انهزم، (لاحقًا سترفض بريتومارت مثل هذه الشروط). ثانيًا، أنه بعد أن يضرب راديغوند بدم بارد، نراه يتخلخل بسحر جمالها، مثل آخيل Achilles مع بينثيسيليا Penthesilea، ويلقي بسيفه. فهو يخصي نفسه: «وبذا فهو يُغلَب، لا يَغلب،/ وبالنسبة لها فهي تربح طاعته» (V.v.17). وتكسر راديغوند سيف أرتيجول في رمزية إلى الإخصاء، وتعجِّل بالإيقاع به في شباكها. «من الصعب جدًا أن تكون عبدًا لامرأة، هكذا يشير سبنسر، محذِّرًا بأن جميع النساء باستثناء الملكات وُلدن ليطعن الرجال (V.v.23, 25). وهنا نلمح كيف تحكم سلسلة الوجود العظمى تعريف سبنسر للنظام الجنسي، المكتمل والتام في الزواج. في كتاب العدالة Book of Justice، ينتهك أرتيجول هذا المبدأ بإحباط التوازن الجنسي للقوة. لقد اعتقد عصر النهضة أن تفوُّق الرجال سياسيًا على النساء، كان راسخًا في القانون الطبيعي.

وللمفارقة تهبّ بريتومارت للإغاثة. إذ يتوجَّب عليها إعادة أرتيجول إلى الرجولة، بغية الاستسلام له! هنا الأدوار الجنسية للفروسية Chivalric sex roles تبدو معكوسة. بريتومارت المرأة، هي الفارس الأبيض. وأرتيجول الرجل، هو الصَّبية التي تمر بمحنة وابتلاء. وبمجرد أن تلمح بريتومارت هدفها، أي أرتيجول، وهو في ملابس نسائية، تُشيح بوجهها بخجل. وبتحديها راديغوند في منازلة، نجدها تعاني صدمة. إنها المرة الأولى والوحيدة في القصيدة، التي تخسر فيها بريتومارت. لأن المسألة هي ضرب مخنثة بأخرى. فنحن نرى منافسة بين مخنثتين امرأتين، كما لو كان الهدف منها البرهنة على مَن منهما الأكثر صدقًا، أو الأسمى. وللدلالة، ها هي بريتومارت القادمة للتو من كنيسة إيزيس، بعد أن استطلعت مستقبلها الأمومي، تتعافى وتقتل الأمازونة على الفور. إنها تدمِّر مملكة راديغوند الثورية، مبطلة بذلك «حرية النساء»، معيدة إياهن إلى حظيرة «الخضوع للرجال» (Vivii.42).

وكما تبيِّن نهاية مسرحية كما تشاء لشكسبير، فإن النهضة الإنجليزية، على الرغم من توسيعها المدى الإنساني لحقوق المرأة، إلا أنها لم تستطِع السماح لـ«الأمازونية» روح المحاربات Amazonism بالازدهار في الواقع الاجتماعي. ولكن الأقنعة الجنسية عند سبنسر، تعبث بخبث بمذهبه الرسمي. بريتومارت تتحلَّى بقوة أكبر، وحسها العام أكثر حيوية من حس زوجها الموعود. فهي، لا أرتيجول، مَن تمثِّل البطل الملحمي عند سبنسر. إن شخصية بريتومارت تسرى في عروقها دماء اللاجئين الطرواديين النبلاء، والتي ستتنقل

منها إلى الخط الملكي البريطاني لتنهض بطراودة الثالثة في لندن عصر إليزابيث. إنها أينياس الحقيقية في القصيدةِ. ولقد رصدتُ في أماكن أخرى أطوار غموضها الجنسي[1].

إن تفوق بريتومارت العسكري ليس مسخًا معاصرًا. فسبنسر ينتحب على ندرة هذا التفوق في زمنه. ونسمعه يصرح بأنه ومنذ زمن بعيد، «في المجد البائد» خاضت النساء معارك، وكن يلهمن الشعراء في قصائدهم. لندع إنجازات النساء تستيقظ ثانية (III.iv.1-2). في **ملكة الجان**، نرى الأنوثة الضعيفة المتعَبة قناعًا روحانيًا معيبًا. فشخصية فلوريميل Florimel الهاربة المتقهقرة دائمًا، والتي تتعرَّض لغسل مخها، بفعل الاتفاقات الأدبية للعبة الحب، هي كائن من الهشاشة الهستيرية. إنها ترتعد وتروَّع من حفيف الأشجار، وتفر حتى من معجبيها ومن يمدون لها يد العون. سبنسر هنا يعلي من شأن الشجاعة والمواجهة. كما أن استحياء فلوريميل وخوفها غير العقلاني، يمثِّلان عيبًا في الإرادة. فأسلحة بيلفويب وبريتومارت ترمز إلى مدى استعدادهما للانخراط في الكفاح الروحاني. في **ملكة الجان**، نجد أن الطاقة السيكولوجية للإلهام والإنجاز، لدى الذكر والأنثى على السواء، طاقة ذكرية. الحياة عُسر، كَبَد؛ وليس بالإمكان الحصول على الراحة. فالمغوية فيادريا Phaedria تحاول إبعاد فرسانها المتقدمين إلى خطبتها عن الصراع، ولكن الاعتدال أو الوسط الذهبي، لا يتحقق إلا بالكفاح التصادمي وحده، بين الأنداد. ومن ثم، نجد تيمة الخنوثة في **ملكة الجان**، تنتمي إلى ذلك التقليد الكلاسيكي للتوليف المثمر بين الأضداد coincidentia oppositorum، أو وحدة الأضداد.

في أسلحة الأنثى ودروعها تكمن عظمة الحرب الجنسية. فالاغتصاب يرد في **ملكة الجان**، كحدث رئيسي، وهو يحدث بعشرات الصور، بعضها حقيقي، وبعضها مفبرَك، أو مصطنع. العذراوات أونا Una، وبيلوفويب، وفلوريميل، وأموريت، وسامينت Samient، وسيرينا Serena، يتعرَّضن للاعتداء الجنسي سواء لمرة واحدة، أو بصورة متكررة. ومن بين الأطفال الناتجين عن الاغتصاب، كلٌّ من الساحرة مارلين Merlin، والفارسان ساتيرين Satyrane، ومارينيل Marinell، وثالوث الفروسية ترياموند Triamond، وبرياموند Priamond، وداياموند Diamond. هناك ذكور أيضًا وقعوا ضحية الاغتصاب، تم اختطافهم على يد العملاقة آرجانتي Argante، من بينهم أخوها أوليفانت Ollyphant،

---

(1) في مقالتي:
«The Apollonian Androgyne and the Faerie Queene,» English Literary Renaissance 9:1 (Winter 1979): 55-56.

وجوف Jove نفسه[1]. حتى أن الجَشَع متخيَّل في القصيدة بوصفه اغتصابًا.. فالتنقيب مثلًا هو الجُرح المدنِّس لـ «رحم الأرض الساكن»؛ بغرض الحصول على الفضة والذهب (II. vii. 17). إن بنية الاغتصاب في **ملكة الجان**، حيث الذكورة تزج بنفسها في الأنوثة، في دورة سرمدية من الملاحقة والإدبار، هي أكثر البِنيات البلاغية تقدمًا في شعر النهضة الإنجليزي، ولم يتجاوزها في هذا السياق، سوى تجميد ميلتون Milton لحبكة فن الخطابة الملحمية، في عمله الفردوس المفقود Paradise Lost.

تأتي حوادث الاغتصاب في **ملكة الجان**، من كتاب التحولات/المسخ Metamorphoses لـ أوفيد Ovid، هذا الكتاب الأكثر تقليدًا في عصر النهضة. ولكن الاغتصاب عند أوفيد، كفن هيللينيستي Hellenistic وباروكي Baroque، يعد نوعًا من مهرجان jamboree، عربدة وقصفًا من فرقعة العضلات الذكرية وتفجر الكرات الأنثوية. أما سبنسر، فيضفي الطابع الفكري على الموتيفة الأوڤيدية Ovidian. الاغتصاب هو كنايته، أو المجاز الذي يستخدمه عوضًا عن المعنى البيولوجي، عن جيشان وفوران العدوانية في الطبيعة. الحرب الجنسية في **ملكة الجان** مشهد دارويني Darwinian لدم الطبيعة في الأسنان والمخالب، الأكلة والمأكولين. لاست الوحشي Bestial Lust وعملاؤه، مثل الضبع المتوحش الذي يراوغ فلوريميل، ويدفعها نحو الشرك، يتغذون حرفيًا على لحم النساء، يبتلعون أجسادهن. المرأة لحم، والقضيب الذي يُرمَز إليه بجذوع شجر البلوط، يلوح به كل من لاست وأورجوجليو، كشيء، كسلاح. وتتصاعد الثيمة لتصل أوجها في المجلد السادس، لتجسد بشاعة انتصار المادة. حيث تتعرى سيرينا Serena وتلقى معاملة خشنة، وهي ممتنة، على يد مستعبديها من آكلي لحم البشر، وحيث باستوريلا Pastorella، المشتهاة من قِبل اللصوص قاطعي الطريق، تقع فريسة كومة من الجثث، تُطبِق عليها بأذرعها مثل الشرك.

كفاح السيطرة الجنسية المتزمِّت المتعنِّت، في **ملكة الجان**، هو تعبير عن مدى امتهان الحب وتحقيره أمام إرادة القوة. يد الغريزة تمد يدها الوثنية بالاعتداء على الأخلاق المسيحية، في كل صوب وحدب. وسبنسر هو أول من يحس بهوية الجنس والقوة، الإيروتيكية إذ تتخلل العدوان. وبصره هنا معلَّق ببليك Blake، وساد، ونيتشه، وفرويد. الشهوة هي الوسط الذي يسعى فيه كل جنس من الجنسين لاستعباد الجنس الآخر. إن سبنسر يشخِّص الشهوة، ويجسِّدها في صور عديدة: في صورة ليكيري Lechery وهو يقود عنزة في موكب الرذائل؛ وصورة

(1) جوف هو جوبيتر الإله الأعلى في الميثولوجيا الرومانية، أو إله الآلهة. وهو عند سبنسر يظهر بأشكال وأدوار مختلفة، ويتعرض أيضًا للاغتصاب. [المترجم].

سانسولي Sansoly، الفارس العصيّ؛ وصورة أعداء الاعتدال يحاصرون شعور اللمسة؛ ولاست المدعي الغريب المعجب، بكل أسنانه، والأنف، والأذن الجرابية، رمز قضيبي يمشي على قدمين. ولإبراز الشهوة كهاوية ربما تسقط الشخصيات الفاضلة فيها، نجد إسقاطًا رمزيًا لها في النص، من خلال ذكر سلسلة من الآثمين والأوغاد، والمنغمسين في الترف ممن لا يتورعون عن استخدام القوة، أو الاحتيال، أو السحر، لشق طريقهم. إن المغتصب السبنسري، إذا جاز القول، شخص همجي، أو جشع، أو فارس غير «مهذَّب»، أو هو ربما بمعنى آخر شخص «لطيف» أو «دمث»، ولكنه لم يمضِ قدُمًا في سبيل التنقية الأنثوية لحياته الاجتماعية. وبسبب فشله في دمج هذا المكون الأنثوي، تراه يمارس الفرار من تلك الأنثوية المطاوِعة، بضراوة متعجِّلة متعطشة لبلوغ الكمال الذاتي. فشهوته خطأ ذو دلالة، تنطوي على تفسير لخطأ الذات، واعتراف بالخلل النفسي. ولكننا من ناحية أخرى يجب أن ننتبه إلى أن الضعف يلهم التعدي. الهشاشة تبتكر أفخاخها الخاصة، ضاربة حول نفسها سياجًا ذكوريًا من الضراوة والشراسة الموحشة. والطبيعة في حقيقة الأمر تمقت الخواء. وفي ذلك الخواء الروحي الذي تُحدثه الأنثوية النقية، يبث سبنسر عاصفة من القوى الذكورية. فشخصية فلوريميل، على سبيل المثال، ضحية محترفة. فهي أثناء فرارها الجنوني، تُسمّى «هيند Hynd» الغزالة التي تدخل بيلفويب الشرسة النص وهي تطاردها. كما أن ضيق المنافذ المتاحة أمام فرار فلوريميل من وجه الكارثة، يعد ميلودراميًا بحتًا؛ فهذا الفرار لا هو مكتسب ذاتيًا، ولا له مقابل روحي. فهي تظل مترهبنة وقاصرًا، تعيش من التصدق.

في **ملكة الجان**، يُعد تفادي الاغتصاب، أو درءه، شرطًا أساسيًا لتحقُق النفس الأنثوية المثالية. وقد رأينا كيف تحوِّل كلٌّ من بيلفويب وبريتومارت أسلحتهما، وعلى نحو استعراضي، ضد الفاسقين من ذكور وإناث على السواء. فأموريت تبدو ناقصة، أو غير مكتملة بسبب عجزها عن الدفاع عن نفسها. فهي عندما تتعرَّض للاعتداء من جانب لاست، نراها تصرخ، في استعراض صارخ من نقص الطاقة الحيوانية، «بوهن» بالغ، لا تستطيع إيقاظ بريتومارت النائمة (IV.vii.4). كما أن أموريت- وعلى نحو غريب يدعونا إلى الدهشة- تبدو عاجزة بلا حيلة، ومجرَّدة من أية وسيلة للدفاع عن نفسها، ضد الساحر بوسيرين Busyrane الذي يقوم بشد وثاقها إلى عمود، ثم يفتح صدرها العاري، مستخرجًا من ذلك «الثقب الواسع قلبها المرتجف»، ليضعه في حوض فضي! (III.xii.20-21). إن هذا الحدث الذي يمثل في رأيي أحد المظاهر الأكثر انحطاطًا في **ملكة الجان**، يعد مشهدًا رسميًا للمازوخية الإيروتيكية. فالرمزية التناسلية متقدة متوهجة، وسافرة فيه. إن سبنسر يكثف الغموض

الأخلاقي باستخدامه شعرًا جميلًا لذيذًا، ينجذب إليه القارئ، فيتورط وجدانيًا في سادية بوسيرين.. العاج، والذهب، والفضة، «الجلد النقي نقاوة الثلج»، مخضّب «بالأحمر الدموي» «ارتعاشات خابية»، «أيادٍ مستلَبة»، وهكذا. وقد تكون أموريت، وبحكم روحها المحدودة، قد أثارت هذا المشهد المميت للاستشهاد كإسقاط خيالي. غير أن إغراء حساسيتنا الخاصة يظل هو الأعظم من بين جميع الإغراءات. فسبنسر يثيرنا مستخدمًا العين الوثنية العدوانية، عندما يبرع في خلق الجماليات من التعذيب والاغتصاب. ويتبدّى الجنس الغربي كتشريع عقلي في «الجرح الواسع» لدى أموريت، الذي هو سلبيتها، ولكنه في الوقت نفسه حسنا وتلذذنا.

مؤنَّثات عزلاوات من السلاح، هكذا هي فلوريميل وأموريت. أهداف صارخة للتعدي والهجوم. السادية والمازوخية تجرِّد إحداهما الأخرى من الجندر/ النوع، في حالة من الأرجحة السادرة المسبِّبة للدوار. وبوقوعه في قبضة أرجحة الجدلية الجنسية، يكافح المغتصَب سدى، بلا جدوى كي يطمس الآخر، أو يمحوه. عالم الاغتصاب الدوري، والهمجي في **ملكة الجان**، يتم تجاوزه من جانب شخصيات أرفع، ممن تم تصنيفهم داخليًا بوصفهم الأطراف النقيضة للذكورة والأنوثة. وأنوثة فلوريميل غير المخلوطة، تجعلها بهذا المعنى غير ملائمة لتجاوز الاغتصاب. إن افتقادها للتعقيد الجنسي، يسمح بوجود نسخة منها ملفقة، أو نسخة نُظمت شعريًا على استعجال، بحيث تبدو سهلة التلفيق. فالحيزبون الساحرة تصنع فلوريميل الكاذبة أو المزيفة False Florimell «ثلجية»، وتحركها عبر روح شريرة خنثى، قد تكون مثلية ماهرة في التشخيص (III.viii.8). وبسبب حالتها السيكولوجية الجنينية، سرعان ما تتعرض هوية فلوريميل إلى غزو واحتلال بخنثى شيطانية. وهذا أيضًا هو سكين بوسيرين Busyrane، الجرح الذاتي الشهواني للأنوثة. إن ضحايا الاغتصاب الأصليين عند سبنسر، يتحوَّلن من جديد في قصيدة كولريدج كريستابل Christable، أحد أكثر القصائد تأثيرًا في القرن التاسع عشر. كما تجدهن في كل مكان، عند إميلي ديكنسون Emily Dickinson تلك الأرستقراطية السادية. لم تتم من قبل ملاحظة هذه التأثيرات بعيدة المدى للجريمة الجنسية السبنسرية.

ولقد تحدثت عن اعتداءات الذكر على الأنثى. ولكن بعضًا من المعتدين جنسيًا، الأكثر جرأة ووقاحة في **ملكة الجان** نجدهن في النداهات الإباحيات العاهرات: ديوسا Duessa ذات الأعضاء الجنسية المشوَّهة (نسخة من «عاهرة بابل»)، وأكراسيا Acrasia، وفايدريا Phaedria، وماليكاستا، Malecasta، وهيلينور Hellenore. هؤلاء المتلاعبات المستغلات، يسعين إلى انتصار جنسي على الرجال مذل لهم. قوتهن الأعظم في الفضاءات

المغلقة مثل الرحم، في غرف النوم، والخمائل، والكهوف، مثل الغار المورق لإلهة البحر كاليبسو Calypso[1] عند هوميروس، حيث يتعرَّض الذكر للأسر، والإغراء، والتضاؤل في حالة الطفل الوليد. والكلمة العظيمة الدالة على مثل هذه الأماكن عند سبنسر، هي «العريش bower» التي تجمع بين البستان والجحر. ومن ثم نجد حالة الإيواء داخل العريش embowerment أو لنقل البستنة هي إحدى العمليات الرئيسية في **ملكة الجان**. إنها نوع من الالتفاف السيكولوجي لبلوغ النشوة؛ بتحويل خطية الغاية linearity of quest إلى أنوية ذاتية التوالد/ يوروبوروسية uroboros of solipsism.

إن عريش الغبطة Bower of Bliss الذي دمَّره السير جويون Sir Guyon بغضب ناقم، تعد أكثر حالات التصوير ترفًا لهذه المناطق الأنثوية، التي تعبر عن الجذب، وعن الخطر القديم للجنس. تقف على بوابة العريش، أي «الخروج»، «سيدة بهية» في ملابس رثة، تطحن عناقيد العنب الصفنية scrotal (رمز ديونيسوسي) في كأس مهبلي من الذهب.. الذكر معصورًا ومجففًا من أجل متعة الأنثى (II.xii.55-56). وفي قلب العريش المعتم تكمن أكراسيا Acrasia، تحوم جائعة فوق الفارس الغافي فيردانت Verdant، إنه واهٍ يتمدد منهكًا خائر القوى، أسلحته مهجورة وممسوخة. أكراسيا ساحرة سيرسية[2] Circean ومصاصة دماء: فهي، « قامت بمص روحه من عينيه الرطبتين» (73). وهذا المشهد مابعد الجماعي الحار الندي، يستند إلى لوحة بوتشيلي ڤينوس ومارس Venus and Mars، التي يدل تصميمها الضيق الطولي، على انتصار أفقيات الطبيعة الأم على عمُوديات الارتقاء الروحاني (انظر: الشكل 30).

إن ندَّاهات سبنسر، يقمن بإغواء ضحاياهن ومحظيِّهن من الذكور؛ ليصرفنهم عن ممارسة الحياة بشرف فروسيّ، ويدخلنهم في حالة «تراخ متهتِّك»، قوامها المرافهة والسلبية البليدة الخائرة (III.v.i). إن **ملكة الجان** تمثل هذا النكوص الأخلاقي كنوع من تفكيك وانحلال الكنتور، أو الإطار الاجتماعي الشكلي الأپوللوني. الضباب المشؤوم الشرير يضفي

(1) من أكثر أدوار «كايبلسو» شهرة، دورها في أوديسا هوميروس، حيث تقوم بحبس البطل الإغريقي الأسطوري أوديسيوس في جزيرتها؛ بغية جعله زوجها الأبدي. وقد حبسته رهين الغار المورق أوجيجيا Ogygia على مدى سبع سنوات. ولكن أوديسيوس كان يود الرجوع إلى زوجته التي يحبها بينيلوب Penelope. فنجد إلهته الراعية أثينا تطلب من زيوس إطلاق سراح أوديسيوس من الجزيرة؛ فيرسل هرمس ليخبر كاليبسو بضرورة إطلاق سراح أوديسيوس. [المترجم].

(2) نسبة إلى الإلهة سيرسي Circe في الميثولوجيا الإغريقية، الأوديسا تحديدًا، والتي حولت رجال أوديسيوس مؤقتًا إلى بجع، ولكنها أرشدته بعد ذلك إلى مكانهم. [المترجم].

البياض على المنظر الطبيعي، البخار الديونيسوسي العفن. فباستلقائهم في فضاءات الغابة الساحرة، يشعر فرسان سبنسر أن قوتهم تتسرب منهم. وفي **ملكة الجان**، نلاحظ أن الحد البوتشيلي القاسي لإرادة الذكر البطولية، في حرب دائمة مع الضبابية أو الدخانية السوفوماتو sfumato الأنثوية الغائمة. فسبنسر هو المشرح لاقتصاد الجنس، لقوانين التحكم والضغط الفسيولوجية، يتجسد في صور الربط والفك. فعريش الغبطة Bower of Bliss كما ذكرنا، هو المستنقع الأرضي السفلي، مصفوفة الطبيعة في حالة سيولة. مصفوفة خاملة، باهتة، زلقة بالإفراغ الاستمنائي. إن الغيضة، أو العريش هنا، يعبر عن حالة من الكبسلة capsulization الإيروتيكية، قوقعة العين، أو إحاطتها. مركبة أپوللو واقعة في وحل الانحلال الديونيسوسي. الصور تتلألأ في حرارتنا المتولدة ذاتيًا. فالعريش السبنسري هو نفسه جسدنا الليبيدوي، ذو الطاقة الجنسية، ولذي تلده الأم، كملكية أمومية أبدية. ومن ثم، فإن القاعدة في **ملكة الجان**، هي واصل التحرُّك وابقَ خارج الظل. والعقاب يكون الإيواء في العريش، حيث الإحباط الذاتي العقيم، في نوع من الحجر على اللذات الخصبة للمرء، ولكنه في الوقت نفسه تسفيه للسلبية.



الشكل 30.

ساندرو بتوتيتشيللي، فينوس ومارس، 1485–86.

إن **ملكة الجان** هي التأمُّل الأكثر امتدادًا واتساعًا في الجنس، خلال تاريخ الشعر. تضع القواعد لكامل الطيف الإيروتيكي، حيث تصعد سلسلة الوجود العظمى من المادة إلى الروح، من الشهوة الأكثر فظاظة إلى العفة والمثالية الرومانتيكية. ففي القصيدة تتوازى الثيمات الجنسية والسياسة: النفس، مثل المجتمع، يجب تهذيبها بالحكم الرشيد. ويتفق سبنسر مع الفلاسفة الكلاسيكيين والمسيحيين حول أولية وأهمية وأساسية العقل على الشهية الحيوانية.

فهو يتطلّع إلى الشعراء الرومنتيكيين، ولكن بالطريقة التي تبين الحافز الجنسي بوصفه شيطانيًا وهمجيًا، عفويًا، يعمل على تربية الساحرات والمشعوذين من ذوي الإغواء الشرير. ومثل **الأوديسا**، تُعدّ **ملكة الجان** ملحمة بطولية، يجب على الذكورة فيها أن تتحاشى الفخاخ والحواجز الأنثوية. ولكن هناك ألفيتان من تاريخ صعود وهبوط ثقافة حضرية تتدخلان منذ هوميروس. إن سبنسر يمعن النظر في الطريقة التي يمكن للأساليب العالمية أن تؤثر في الحب، كأن يُنظر إلى الحب بوصفه فعلا معيبًا أو مشوّهًا، بفعل تكلف البلاط وتصنُّعه. ومن هنا، فإن الجنس في **ملكة الجان** يصل إلى درجات متطرفة من الانحطاط الماهر، لم يشهد الأدب مثيلًا لها منذ الهجاء الروماني، ولم تكن موّجودة أبدًا في الشعر. ويرى سبنسر أن الزواج هو التنظيم الاجتماعي، ومحل ممارسة الطاقات الجنسية، الذي لولاه لسقطت هذه الطاقات مرتدة إلى فوضى الطبيعة، تحكمها إرادة القوة وبقاء الأصلح. إن الزواج هو الصلة المقدسة بين الطبيعة والمجتمع. والجنس عند سبنسر يجب دائمًا أن يكون له هدف اجتماعي.

إن نظرية الجنس عند سبنسر هي متصل يبدأ مما هو معياري وصولًا إلى ما هو شاذ. وتحتل فيه العفّة، ومن ثَمّ الزواج المثمر قطبًا، تليه في المرتبة نماذج وطرق الإيروتيكية المعتمة، المتجهة صوب الانحراف والوحشية. وأول ما يمكن إلقاء اللوم عليه في هذا الانحراف هو ما قد نسميه الجنس الترفيهي، والحوافز الجنسية الغيرية المسرفة في عكوفها على اللذات. وتراني في مقام آخر أعدد الحوادث الأخرى من الممارسات المحرمة، التي تجعل من قصيدة **ملكة الجان** كتالوجًا موسوعيًا من الانحرافات، مثل كتاب عالم الجنس الألماني النمساوي فون كرافيت إبينج Krafit-Ebing الممارسات الجنسية المنحرفة نفسيًا Psychopathia Sexualis: لا يتضمّن الاغتصاب والمثلية فحسب، بل الانتصاب المؤلم priapism طويل المدى، والشبق المرضي عند النساء، والاستعراضية exhibitionism، ووطء المحارم، والوحشية، والاشتهاء الجنسي للموتى necrophilia، والفيتيشية، والتخنُّث بلبس ملابس الجنس الآخر، والتحول الجنسي[1]. وفوق هذا وذاك، يتضمّن الكتاب موتيفة متواترة من العبودية الجنسية السادومازوخية. إن سبنسر يخص الأَسر والاستعباد، والسلاسل والشراك، والحب كمرض أو جرح، هذه الأشكال من النمطية البتراركية Petrarchan بوصفها ذوات مريضة. لقد فسد الحب بفضل غريزة الموت عند فرويد.

والنصيب الأكبر من ثيمة العبودية الجنسية في **ملكة الجان**، ينتمي إلى السياسة. تراتبية

(1) My article, «Sex,» in The Spenser Encyclopedia, ed. A. C. Hamilton et al. (Toronto, 1089).

سياسية هيراركية احتفالية الطابع، تعد إشعاعات لسلسلة الوجود العظمى، ومبادئ رئيسية أصيلة في ثقافة عصر النهضة، ومجرّمة في العالم الجنسي. العبودية قناع شيطاني مضاد، فنتازيا المتسلطين الانشقاقيين الجنسية، الفالتة أخلاقيًا. ثمّة فئة مرضية أخرى، تنطلق من الجنس، سواء بخوف أو برود. وهو ما يدمجه سبنسر ضمن نظرية في النرجسية، تعد من ناحية التحليل النفسي نظرية ريادية، ترى أن الانطواء الذاتي الذي يصعب إرضاؤه، يتحوَّل إلى إيروتيكية ذاتية، صنفٍ من بِركة نفسية آسنة. حيث تصبح الشخصية سجنًا. يتجلّى ذلك في جلوس «لوسفيرا» Lucifera مخمورة، على عرشها في منزل الكبرياء House of Pride، تحدّق بنفسها في مرآة يدها، وفي «حبها لذاتها يأخذ شكلها في الانشراح». (I.iv.10). وفايدريا Phaedria في مركبها الذي بلا دفة، تضحك على نحو عجيب وتغنّي لنفسها، «صانعة السلوى الحلوة لنفسها فقط» (II.vi.3). إن النرجسية مرادفة لـ «التعطل idleness» تلك المفردة الضخمة عند سبنسر. ففي حب الذات لا وجود لطاقة الازدواجية، ومن ثم لا يوجد تقدم روحي. كما أن الإيروتيكية الذاتية، هي إساءة للذات حرفيًا ومجازيًا، لأنها تثبط من مضاعفة الوجدان وإعلائه في الزواج، ومن ثم تعمل على كف الاستثمار الأمثل للطاقة النفسية في الأطر العامة للتاريخ.

أما التلصُّصية أو سكوبوفيليا skopophilia اشتهاء النظر، هي إحدى الأمزجة الأكثر تمييزًا وبروزًا لقصيدة **ملكة الجان**. فهناك مراقب يتخذ وضعًا بالمصادفة، أو بالاختيار، في محيط المشهد الجنسي الحسي الشهواني، يلعب دوره توم Tom المتلصِّص. والعناصر التلصُّصية حاضرة في أحداث فيدون Phedon، وفيليمون Philemon، حيث نجد السلاحدار، أو حامل السلاح، مدفوعًا إلى مراقبة لعبة جنسية تسيء إلى كبريائه (II.iv.). إنهم ثائرون ماجنون في كتاب عريش الغبطة Bower of Bliss، حيث يتتبع كيموكليس Cmochles سربًا من الفتيات شبه عاريات، يغازلهن بنظرات غرامية من تحت جفنين نصف مغلقين وخادعين. وحيث المصارِعات المستحمات يعرضن أنفسهن لـ جويون Guyon المهتم اهتمامًا صريحًا واضحًا بما يعرضنه. وحيث أكراسيا المرتدية ملابس خفيفة، تثبّت «عيناها من خلال قناع» على فردانت Verdant الناعسة، وهو المشهد الذي تكرر في اللوحة القماشية لـڤينوس وأدونيس، في قلعة جويوس Castle Joyous (II.v.32-34, III.i.34-37; xii.73). في وليمة ماليبكو Malbecco، أثار كل من هيلينور Hellenore وباريدل Paridell بعضهما بعضًا، عبر تواصل سافر بالعين، ومسرح جنسي إباحي من النبيذ المسكوب.. التلصُّصية تعاود الظهور على السطح ثانية في محنة مستضيفهم كمتفرج متخفٍّ على إغراء زوجته التي امتطتها الشهوة تسع مرات في ليلة واحدة (III.ix,x). وسيرينا النائمة،

تتفحصها قبيلة من آكلي لحوم البشر، جالسين مثل جمهور، يزِنون برزانة ماهرة كلَّ جزء شهي من أجزاء جسدها (VI.viii). وعلى جبل أسيدال Mount Acidal، يتعثَّر السير كاليدور Sir Calidore في المشهد المغرر الخادع لمئة من العذروات العاريات، يرقصن في حلقة.. إنه الرمز الأسمى عند سبنسر لانسجام الطبيعة والفن (VI.x). وفي أناشيد التغير Cantos of Mutabilitie، ينال فاونوس Faunus العقاب على مشاهدته ديانا وهي تستحم (.VII 55-vi.42). وعلى نحو تراكمي، فإنه لا شك في أن هذه الحوادث البارزة عند سبنسر، هي ما ألهمت التجسُّس التلصُّصي لشيطان ميلتون Milton على آدم وحواء، في جنات عدن، وهذه تفصيلة لا وجود لها بالكتاب المقدس (P.L. IV, IX).

إن التلصُّصية الكامنة في **ملكة الجان**، تجعل القصيدة نفسها عُرضة للخطر، الناتج عن مشكلة الجمال الحسي الشهواني، والذي يمكن أن يفضي بالروح إلى الخير، كما يفضي بها إلى الشر. وقد كان لويس C. S. Lewis أول من طبّق مصطلح سكيبتوفيليا Skeptophilia (بحسب تهجيه للكلمة) على عريش الغبطة Bower of Bliss عند سبنسر، ولكن النقاد لم يعملوا على تنقيحها[1]. وويلسون نايت G. Wilson Knight – ومعه الحق- يسمي القصيدة «انحطاطًا يؤذِن بخطر»: **ملكة الجان** «في حدِّ ذاتها عريش غبطة رحب»[2]. أما أنا، فقد أذهب إلى أبعد من ذلك؛ إذ أرى أن المادة الأقوى شعريًا، والأكثر اكتمالًا من حيث الإدراك في **ملكة الجان**، هي الفن الإباحي. فسبنسر ربما يكون من حزب الشيطان دون أن يعرفه، مثله مثل ميلتون Milton عند بليك Blake. وفي مفارقة عزيزة على ساد Sade وبودلير Baudelaire، فإن وجود قانون أخلاقي، أو «تابو»، يكثِّف الشعور بلذة التعدِّي والانتهاك الجنسي، ورفاهية الشيطان. والشاعر العظيم دائمًا ما يكون لديه عدم اتزان عميق، ومواطِن دافعية غامضة، في هذه الحالة بدأ النقد بالكاد وعلى نحو نادر في دراستها.

إن **ملكة الجان** قصيدة تعليمية، ولكنها أيضًا ممتعة للنفس. ففي عز الانغماس في الشهوات والرجس والفحشاء، نسمع صوتًا يقول: «أليس هذا مريعًا!»، والخطأ الأكاديمي الرئيسي، اللامعقول، في هذا القرن (القرن العشرين) الذي يمكن أخذه على المذهب النقدي الجديد للقناع، أنه ظل يطابق بين هذا الصوت وبين الشاعر. وفي هذا عدم إدراك منهجي بأن قصيدة **ملكة الجان** مركبة الألحان، أي اللحن فيها يصاحب لحنًا contrapuntal. فثمَّة في القصيدة صوت أخلاقي، وصوت فاسق يحيل الأخلاقي إلى شهوة، تثار بفعل أناقته وروعته،

(1) Allegory of Love, 332.

(2) Poets of Action, 12-13.

وجاذبيته المغناطيسية للعين الوثنية غير الضارية. والتلصُّصية هي مدار علاقة هذا الشاعر مع هذه القصيدة. إنها علاقة كل قارئ بكل رواية، كل مشاهِد بكل رسم، ومسرحية، وفيلم. ونجد التلصصية حاضرة في دراستنا للسيرة الذاتية والتاريخ، وحتى في محادثاتنا حول الآخرين.

التلصُّصية هي الجانب الجمالي الأخلاقي للعين الغربية العدوانية. إنها سحابة التأمل التي تلفنا كأقنعة جنسية، تنقلنا متخفين عبر المكان والزمان. وأراضي المحرَّم المسيحية الشاسعة، هي أرض بكر عذراء للعين الوثنية؛ لتخترقها وتدنِّسها. وبهذا المعنى، فإن قصيدة **ملكة الجان**، تعد تحليلًا أصيلًا هائلًا لطبيعة هذه التوترات في الثقافة الغربية. والنقَّاد يفترضون أن ما يقوله سبنسر هو ما يعنيه. ولكن أي شاعر لا يكون دائمًا متمكنًا من شعره، بحيث يتحكم في عدم تعدِّي الخيال على نيته الأخلاقية. وهذا نفسه ما يحدث لـكريستابل Christabel عند كولريدج. ولكنني أعتقد أن سبنسر أكثر دهاء ووعيًا من غموضه المغيظ. فالمجال الإيروتيكي المفضل لديه هو جسد أنثوي أبيض نصف عارٍ، يُنظر إليه من ثياب ممزَّقة أو مشقوقة. وقصيدة **ملكة الجان** غالبًا ما تقترف ما تشجبه، ولا يوجد هنا مقام آخر أكثر وضوحًا لذلك من التلصُّصية، التي يتورَّط فيها كل من الشاعر والقارئ تورطًا عميقًا.

إن الجماليات المنحطة لـقصيدة **ملكة الجان**، تعكس التراتبية الأپوللونية لعالم البلاط في عصر النهضة. والفن الإباحي السبنسري دائمًا ما يكون مشهدًا جنسيًّا، في تابلوه أو موكب احتفالي. والكلفة والرسميات تولِّدان الانحراف. فقبل أن يشق بوسيرين Busyrane جسد أموريت Amoret، نشاهد انتحار أمافيا Amavia التي يجدها جويون Guyon ما زالت واعية، بينما السكين منغرس في «صدرها الأبيض المرمري» المشقوق. «النعمان أو الدم الأرجواني اللون»، يلطخ ثوبها، «الأرض العشبية»، و«الموجات النظيفة» لنافورة تصدر فقاعات، وأخيرًا الأيادي العابسة بوحشية لـ «طفلة جميلة»، وإلى جانبها جثة الفارس موتدانت Mortdant المدمَّاة المبتسمة، والتي ما زالت، بحسب القصيدة، أخَّاذة جنسيًا، ولا تقاوم (II.i.39-41). أما ميرابيلا الفخورة Proud Mirabella، التي عذَّبت معجبيها، وسخرت من معاناتهم وموتهم، نجدها بعد ذلك تنال العقاب جلدًا على يد سكورن Scorn، الذي يسخر بدوره ضاحكًا لبكائها (VI.vii). ثم يعثر أرتيجول Artigall على سيدة بلا رأس، بعد أن قتلها فارسها السيد سانجلير Sanglier الذي يصبح فيما بعد مجبرًا على حمل رأسها المقطوع كعقاب له (V.i). هذا الرجل الحديدي، تالوس Talus، يقطع الأيادي الذهبية والأقدام الفضية لمونرا الجميلة Munera أو المال العابد لذاته، ويسمّرها (V.ii). لقد ذهبت الحكاية الرمزية إلى الجحيم، كما كان عليه الحال في لوحات ميكيلانجيلو «الأسرى» والشباب العريا ignudi..

مثل هذه التراكيب المتنوِّعة من الجمال والضحك، والجنس، والتعذيب، والتشويه، والموت، تبدو بارزة وجدانيًا، وتمثِّل إشكالية أخلاقية عند سبنسر. وأنا لا أجد مثيل سابق لهذا سوى في «قصة بوتشيلي عن نيستاجيو ديغلي أونيستي Nesagio degli Onesti في كتاب ديكاميرون Decameron. امرأة متغطرسة متجبِّرة، تحدِّق في عشيقها العاني الذي يحاول الانتحار، وترفضه.. إلى الأبد، ملعونون بالملاحقة والفرار. وهو وقتما يمسك بها، يقتلها، يشق ظهرها، ويمزق «قلبها البارد القاسي»، ثم يقدمه مع أحشائها طعامًا للكلاب. لكنها تعود إلى الحياة مجدَّدًا؛ فتتواصل الملاحقة. وها هو ناستاجيو يؤدِّب عذراءه الفخورة، فارشًا وليمة في بستان صنوبري، بحيث يمكن لضيوفه ومعشوقته القاسية أن يروا «مذبحة السيدة الوحشية»[1].. بالصحة والعافية! لقد أنتجت ورشة بوتشيلي رسمًا لهذه الوحشية، قصة إباحية شبقية، يُفترض أنها من تصميمه. فارس أسود على جواد أسود، يلوِّح بسيفه في وجه امرأة عارية، تعدو عبر الغابة في مشاهد غريبة ومختلطة، وتقع على وجهها، فيشق هذا الفارس ظهرها. ثمَّة لوحة أخرى تبين المدعوين على وليمة احتفالية، وهم يشاهدون الأسر الدموي، حيث ردفي السيدة البيضاوين، وفخذيها منتزعين وموضوعين على رأس المائدة بواسطة كلاب ضخام الرؤوس طويلو الأنياب. الانحطاط السبنسري Speserian decadence في قصة بوتشيلي، هو نتاج برود وتقطُّع أو تجزؤ العين المنفصلة التي تعامل الجنس والعنف نفس معاملتها للفن. الفن والشيء object يتم وضعهما مثلما في السينما الحديثة.

إن السينما السبنسرية هي إدراك جنسي يتلبَّس الحالة الطقوسية. فنحن نحس ببراعة الشاعر الخاصة في كل جزء من **ملكة الجان**. وربما تكون هذه القصيدة هي مصدر النغمات الإيروتيكية العالية في تدليك بريتومارت في غرفة نوم جلاوس Glauce، وفي لم الشمل الغريب بين الأميرة كلاريبيل Princess Claribell وباستوريلا Pastorella التي دامت متاهتها لزمن طويل، حيث تثب الأم على ابنتها وتشق صديريتها (VI.xii.19). البصيرة والخبرة والبراعة، كما سنرى في جماليات الانحطاط في القرن التاسع عشر، هي سيطرة العين المثقَّفة. و**ملكة الجان** مثل فيلم بهلواني يبدِّل المحتوى الصوتي الهجائي للفيلم الحقيقي. صوت وعظي يعلق بجدية على صور مزعجة، أو إباحية. ولكن عند سبنسر العين هي التي تربح دائمًا.

إن **ملكة الجان** مشدودة في اتجاهين، اتجاه بروتستانتي، والآخر وثني. وسبنسر راغب في أن يتولَّد الخير من العمل النبيل. ولكن كيف يتأتَّى ذلك والأقنعة الجنسية لديها إرادتها

(1) Decameron, 460-61.

الخاصة. فعلامات الجنس الطيفية في الفن الغربي هي مخلوقات عدوانية وأنانية متبجحة. ولا شك أن الصخب القاسي المزعج الناتج عن الصراع أو الحرب، إنما يمثِّل موسيقانا السلبية. وتناقضات سبنسر هي الأصعب في نظريته للطبيعة. فهو يمجد المرأة، ولكن جسدها مستنقع فيه الحركة مفقودة أو تائهة. وسبنسر هو أول من يتمكَّن من امتلاك ناصية الصورة في الشعر. فثيمة العريش المتباينة التي أورثها لخلفائه، سوف تجعل الأدب الإنجليزي الأدب الأسمى. فهي تخلق اختلافًا واضحًا، على سبيل المثال، بين روسو ووردزورث. فسبنسر يطالب بطبيعة خصبة. فهل ينبغي أن نقاومها، أم نتنازل عنها؟ **ملكة الجان** تضع المرأة المدرَّعة مقابل المرأة المحبوَّة بالغيضة أو العريش. ثمَّة رابط بين أسطورة سبنسر حول الخصوبة الخيّرة، وكيتس Keats. ولكننا نجده متبلبلًا وغير حاسم، فيما يتعلق بحضّانته التفريخية لأسرار الطبيعة التي لا يوازيه فيها في عصر النهضة سوى ليوناردو. كما أن في عمله «حدائق أدونيس» Gardens of Adonis، عالمًا رحميًا، أبدعه بمباشرة أنثوية، وبأفرع شجر يقطر عطرًا. فما حدائق أدونيس سوى سجن ذكوري آخر.

إن درع بريتومارت البرَّاق، والتلألؤ البيزنطي لـ بيلفويب المتألِّقة، هي كلها محاولات لصقل العين، وإضفاء الكمال عليها، والمحافظة على حريتها. فسبنسر يتوق إلى امرأة أپوللونية. رأينا ذلك الطموح في الكلاسيكية الإغريقية المثلية. وكي يجعل كل شيء مرئيًا؛ فالخطوط البصرية السينمائية الطويلة في **ملكة الجان** تخلق فضاءً وثنيًا واضحًا بالتفصيل. لأن سبنسر يحول الحكاية الرمزية القروسطية إلى فخامة وثنية. إننا معه نعاني من وجود أخلاقية مؤقتة، بالكاد تُبقي على تأليه العين الوثنية هذا. فالتصوير pictorialism عند سبنسر هي صنع الشيء على الطريقة الأپوللونية القهرية. والأكثر فتنة وسحرًا في هذه الأشياء المصنوعة هي المحارِبة الأنثى التي تحارب الطبيعة الساقطة، حيث مصَّاصة الدماء تبيد الذكورة، والمغتصب يمحو الأنوثة. إن الأمازونات/ المحاربات الأرستقراط، عند سبنسر، من أمثال بيلفويب وبريتومارت، يتنازلن عن السيطرة في غرف النوم، وعن الهشاشة المازوخية في ميدان القتال.. إنهن يحملن العين الغربية إلى انتصار أپوللوني.

الفصل السابع

شكسبير وديونيسوس

«كما تشاء».. و«أنطونيو وكليوباترا»

خلال تسعينيات القرن السادس عشر الميلادي، ظهر تأثير سبنسر الأوَّلي بقوة على الأدب الإنجليزي، وتحديدًا عندما كان شكسبير يعمل على تطوير أسلوبه في الكتابة. وبفعل هذا التأثير، نَظَم شكسبير قصيدتيه المبكرتين الطويلتين، ڤينوس وأدونيس Venus and Adonis، واغتصاب لوكريس The Rape of Lucrece (1592, 1593-94) سيرًا على النهج السبنسري. تتناول القصيدة الأولى منهما، حالة البستنة embowerment، أو الإحاطة البستانية داخل طبيعة أنثوية، أسطورة الإلهة المسيطرة والفتى الجميل المختطف، تلك المستعارة مباشرة من قصيدة **ملكة الجان** لسبنسر. أما القصيدة الثانية، فهي تتناول بحماسة متَّقدة اغتصابًا سياسيًّا محوريًّا، من التاريخ الروماني القديم. وهنا يبطئ شكسبير من سرعة إيقاع السينما الجنسية لدورة الاغتصاب عند سبنسر، وذلك من أجل تدقيق مثير، يسيرمع تهجم المعتدي على غرفة النوم، الفراش، الجسد الأبيض لقطة بلقطة. إننا أمام مضاعفة بارعة، لتوليفة سبنسر الشهوانية والأخلاقية التي تتميز بالخبرة. وكان على شكسبير التخلص من سبنسر؛ كي يندمج في مهمته الإبداعية بخصوصية.

ومن ثم، أنتج صراع شكسبير ضد سبنسر، في رأيي، تلك الحالة التضخيمية التي وسمت أعظم مسرحيات شكسبير، التي يدفع فيها باتجاه أرضية جديدة، تتجاوز ما يحققه سبنسر. وإني لأرى مسرحية **تيتوس أندرونيكوس**[1] Titus and Andronicus التي ساد

(1) «تيتوسِ أندرونيكوس» 1590 أحد أعمال شكسبير المأساوية المبكرة. تتناول أحد قادة الرومان الخياليين، منخرطًا في دائرة من الانتقام مع عدوته «تامورا» ملكة القوطيين. وتعد من أكثر أعماله الإبداعية دموية، =

الاعتقاد طويلًا، بأنها المسرحية الأضعف فيما كتبه شكسبير، باعتبارها محاكاة لسبنسر ولكن بطريقة تهكمية parody هدامة. ولقد ظلت هذه المسرحية ضحية لسوء الفهم (ولكن ليس من جانب هاميلتون A. C. Hamilton)، حيث درج النقاد على قراءتها كتعبير عن ذوق سيئ يتصف بالإهمال. بيد أن دراما الاغتصاب والبتر والتشويه الرومانية هذه تحول دورة الاغتصاب السبنسرية إلى كوميديا هزلية عنيفة. فهي مضحكة وفكاهية عن سبق إصرار وتعمد. إن شخصية لاڤينيا Lavinia المرأة المغتصبة في المسرحية، تصر بعناد على التلويح «بأعضائها المبتورة»، التي بدت مثل طاحونة هواء. فمثل مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** The Importance of Being Earnest لأوسكار وايلد، كذلك **تيتوس أندرونيكوس**، ينبغي أن تلعبها عاهرة عربيدة، بحيث يظهر ما في المسرحية من أسلوبية mannerism فاحشة، ظهورًا واضحًا. هذه المسرحية هي وداع شكسبير لسبنسر، على هيئة معايرة له، أو استهزاء منه. إذ كان وقتئذ بصدد إطلاق استكشافاته الأصيلة الأساسية حول الحب، والنوع الاجتماعي/ الجندر. ففي **تيتوس أندرونيكوس** يحاول شكسبير إلزام سبنسر مكانه، بل وتحجيمه؛ بغية توقيف تأثيره وتجاوزه. فأعضاء لاڤينيا المبتورة، المضغوطة إلى أقصى حد، من لسان ويدين وغيرها، هي خصي آتالانتا، أقراط دموية حمراء ملقاة فوق مضمار تمثال موسى Muses.

إن سبنسر أيقوني المذهب iconicist، أما شكسبير فهو «دراماتورجي» dramaturge، فنان كتابة التمثيليات. سبنسر محكوم بالعين، وشكسبير بالأذن. سبنسر أپوللوني، يقدم أقنعته في تجليات epiphanies متسلسلة خطيا، ومحفورة بحواف بوتشيلية Botticellian حادة. فهو يصنع تابلوهات، ونقوشًا عرضية صغيرة، على ارتباط بالحبكة ضعيف، إلى درجة أن أحدًا لا يستطيع معها أن يتذكر ماذا يحدث متى؟ إنني أرى عند لورانس D. H. Lawrence في **نساء عاشقات** Women in Love، بتيمتها الأپوللونية-الديونيسوسية الواضحة، تكرارًا لذلك التكنيك المهرجاني، أو المواكبي الماثل في ملحمة ملكة الجان، وتبلوهات الأقنعة الجنسية الدرامية القصيرة، ذات الألوان الراقية. إن شكسبير محوّل/ ماسخ metamorphosist. ومن ثم، فهو أقرب إلى ديونيسوس منه إلى أپوللو. إنه يفصح عن **عملية** process، لا عن أهداف. كل شيء لديه متدفق فكرًا، ولغةً، وهويةً، وحركة. إنه يوسع إلى مدى بعيد حياة أقنعته الداخلية، ويلقي بهم في غمار الإيقاع القدري الداهم الذي تفرضه الحبكة لديه. ثمّة قوة قاهرة غامرة، تدخل مسرح شكسبير من خلف ظهر المجتمع. إذ يستمد شكسبير، طاقته العناصرية

= ويقال إنها مستلهَمة من أعمال سينكا، «من القدماء الرومانيين». فقدت المسرحية شعبيتها خلال عهد فيكتوريا نظرًا لدمويتها. وبدأت تستعيد شعبيتها مؤخرًا. [المترجم].

elemental من الطبيعة نفسها. وأعتقد أن الملاحظة التي ذكرها ولسون نايت G. Wilson Knight هي أكثر ما قِيل ذكاءً عن مسرحيات شكسبير: «في شعر من هذا النوع، يكون وعينا بأي سطح surface أقل من وعينا بأي قوة مضطربة، وأي صعود وتنام، فمن أعماق تتجاوز التعريف الفعلي؛ ومع تقدم الحالة، يكون ثمَّة استجماع للقوة، موجة تاسعة من العاطفة، ازدياد في سرعة العزف والكثافة»[1]. البحر، والطبيعة الديونيسوسية السائلة، هي الصورة الأصلية الرئيسية master image في مسرحيات شكسبير، إنها حركة الموج في خطاب شكسبير الذي يدغدغ مشاعر الجمهور، حتى ونحن لا نفهم كلمة واحدة منه.

أما لغة سبنسر القروسطية، فهي لغة بائدة، تنظر إلى الخلف. وعندما يستحدث سبنسر تغيرات معاصرة في اللغة، فإنه يهدف من وراء ذلك إلى إيقاف تلك التغيرات المتَّصفة بالرعونة في أقنعة الرينيسانس. إن شخصياته الأپوللونية تبدو شخصيات منتكسة تاريخيًا. كما أن الملحمة هي صنف من الفن، مرتبط دائمًا بالحنين. وسبنسر يلجأ، مثل ڤرجيل Vergil، إلى الملحمة عندما تتضاعف الأقنعة الجنسية، ويتسع تعددها الفوضوي. وبالمثل، سنرى بليك Blake يستجيب إلى الأزمة النفسية، فيميل إلى الرومانسية. وما مضاعفة الأقنعة وتعددها في النص، إلا نوع من التجريب العشوائي للأدوار، وهو فعل شرير دائم الحدوث في **ملكة الجان**. فلم تكن الخنثوية السبنسرية الإيجابية سلسة طليقة، ولا ارتجالية أبدًا، كما هي عند شكسبير، بل كانت متشكِّلة، ومتجمِّدة، ورمزية، كما في رمح بريتومارت القضيبي، أو الصولجان الملكي الأبيض الرفيع في يد المعبودة إيزيس (Vivii.7). إن شكسبير يستجيب لطراز سبنسر القديم، بأفق مستقبلي دينامي. فقد حوَّل القرن السادس عشر لغة العصور الوسطي الإنجليزية، إلى لغة إنجليزية معاصرة. كانت قواعدها النحوية قد أينعت وحان قطافها. الناس ابتكروا مفردات وتراكيب لغوية على أعنتها. واستمر هذا يحدث حتى القرن الثامن عشر، حيث ستظهر القواعد الخاصة باستخدام اللغة الإنجليزية. اللغة الشكسبيرية غريبة وطليقة اللسان. إنها غريبة، ومرنة، ملتوية، ومتقلبة، ومراوغة إلى الأبد. إنها لغة غير قابلة للترجمة، حيث إنها تقرع جرس الكلمات ذات الجذور الأنلجوسكسونية، في مواجهة خطر المفردات النورمانية Norman والرومانية الإغريقية الواردة.. ثمَّة حلاوة أو قسوة فيها، تقفز بنا لأعلى وأسفل من مستويات بلاغية شتى، وبفجائية ذكية. إذ لا يوجد في الحياة الواقعية من الناس من تحدث أبدًا مثلما تحدَّثت شخصيات شكسبير في أعماله. لغته «ليس لها معنى»، خصوصًا في مسرحياته العظمى.

(1) Byron›s Dramatic Prose, Byron Foundation Lecture (pamphlet, University of Nottingham, 1953), 15.

وفي تقديري المتحفِّظ، أن ما يقرب من ثلث إلى نصف كل مسرحية من مسرحيات شكسبير، سوف يبقى دائمًا تحت ظل غيمة أو سحابة تفسيرية. وللأسف، فإن هذه الحقيقة قد طمستها الغشاوات الخاصة بحواشي النصوص الحديثة، تلك الحواشي التي تعني بالنسبة للطالب المسكين الخائف، أنه لو توصَّل إلى معرفة كنه ما يفعله الأحبار فحسب، فكل شيء سيكون واضحًا أمامه وضوح النهار. ومع كل مرة أفتح فيها مسرحية هاملت، يصعقني ما بها من ولع عدواني، ومراوغتها، وإيهامها، وحصانتها. إن شكسبير يستخدم اللغة في مسرحياته للتعتيم. إنه يمارس التنويم المغناطيسي عبر تضليلنا. يقوم بتعليق suspends اتجاهات البوصلة التقليدية في علم البيان، تلك التي نجدها لا تزال متماسكة بقوة عند مارلو Marlowe، وهو ملمح يعتبر تأثيرًا رئيسيًا من تأثيرات شكسبير في هذا السياق. فكلمات شكسبير تتمتع بـ «هالة»، اكتسبها من سبنسر، لا من مارلو. كما أن حالة التخييل الشيطاني عند سبنسر، نجدها تتحوَّل إلى اضطراب وهلوسة عند شكسبير. ولغة شكسبير تحلِّق هائمة على كل عتبة حلم. تشكيلها يتم بواسطة ما هو غير عقلاني. الشخصيات الشكسبيرية محكومة بخطابها وليس العكس، أي لا تتحكَّم هي في خطابها. إنها مثل الأعمال النحتية الأسلوبية عند ميكيلانجيلو، شخصيات متململة حرون وجامحة، واقعة تحت محن ليلية. الوعي عند شكسبير متخمِّر في إناء أساسي من القسر والإرغام.

إن اللغة والأقنعة تعكس كل منهما الأخرى عند سبنسر وشكسبير، على حد سواء. فاللغة ذات الطراز القديم في **ملكة الجان** تشبه تمامًا وحدة شخصياته المدرَّعة الأپوللونية. فلكل من بيلفويب وبريتومارت خط فكري واحد، حيث إن لديهما خطًّا واحدًا للحركة أو الأكشن. إن شخصيات سبنسر لا تحاصرها الفنتازيا، أو تحكمها المزاجية، وليس لديها ذلك الخيال المتدفِّق المتصاعد الذي يجتاح شخصيات شكسبير الرئيسية. هذا الاتساق البارد، الخالي من التوتر، لهوية «أونا» Una الإلهية عند سبنسر («فلتقبل إذن نفسي البسيطة»؛ I.viii.27) لا يظهر عند شكسبير، إلا مع العذراوات قليلات الحيلة، من أمثال أوفيليا Ophelia، وكورديليا Cordelia، وديدمونه Desdemona، اللائي تدمِّرهن ألعابهن في النهاية. وفي مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا**، تخرج «أوكتاڤيا» Octavia شبيهة «أونا»، عند سبنسر كشخصية أنهكها الصخب، إنها منغرسة في الوحل مقارنة ببطلة شكسبير المتحمِّسة الثرثارة.. إن احتراز أوكتاڤيا وتكتمها، والهمس الأنثوي، يستخف ويستهزئ بصنف الدراما التي تملؤها الأصوات. ولكننا رأينا في **ملكة الجان**، الصمت الأپوللوني المتجلي هو الحَكَم. اللغة مبتورة أو مختصرة مكثَّفة، من أجل الفضيلة. الحركة عند سبنسر أعلى صوتًا من الكلمات. ومن الدال، أن كتاب

عريش الغبطة Bower of Bliss الانحطاطي غير متناغم الأصوات cacophonous، فيه تشوش نتيجة «الطيور، والأصوات، والآلات، والرياح، والأنهار» (II.xii.70). وهذا أشبه بوصف بلوتارك للتحولات الطبيعية والمسوخ عند ديونيسوس.

ذلك التغير السريع proteanism في حكايات **ملكة الجان**، يأتي كتحوُّل خبيث بالنسبة لطبيعة تصوير سبنسر البورتريهي المحيِّر لشخصية بروتيوس Proteus كطاغية وحشي، ومغتصب[1]. أما بروتيوس شكسبير، على الجانب الآخر، فهو نموذج التحول السريع متجسِّدًا. ويسميه كولريدج «بروتيوس النار والفيضان»[2]. إن تعددية الأقنعة التي تتربَّص مصير هاملت، وتعظِّم من شأن روزالند Rosalind وكليوباترا، مبدأ رئيسي في مسرحياته، تمامًا كما أن تعددية اللغة هي قوام أسلوبه الشعري. إن شكسبير يعطي الصوت الأولوية عن ما عداه من عناصر فنية أخرى؛ إلى درجة أنه يمكننا تبديل الملابس والخطط الزمنية في العمل، تبديلًا جذريًا، لتصير كما لو أنها منتجات حديثة، من دون أن تتأثَّر تبعًا لذلك المعاني الأسمى للدراما. ولكننا- في المقابل- نجد أن أصالة الملابس وحقيقيتها الصارمة، تعدان أمرًا غاية في الأهمية لأقنعة سبنسر الأيقونية. فلو افترضنا جدلًا «بيلفويب» في ملابس التنس، أو قميصًا موديل ريجنسي Regency، سيفقد كل شيء معناه. فالدروعية الأپوللونية ليست هي نفسها العجلة الدوارة للموضة. فالأولى صلدة، قاسية، وأبدية. والعفة عند سبنسر- كما بينت- هي التكامل في الصورة أو الصيغة. أما شخصيات شكسبير فهي تغير ملابسها طوال الوقت وللأبد، خصوصًا في مسرحياته الكوميدية. فمن الهوية الخطأ يتخذ شكسبير ثيمته الموروثة، القديمة قِدَم ميناندر Menander وبلاطس Plautus، ثم يحولها إلى نوع من التأمل في طريقة لعب الأدوار في عصر النهضة. إنه أول من يعكس طبيعة النوع الاجتماعي والهوية الحديثة السائلة، ويفكر فيهما.

وبالتالي، فإن شكسبير لا يتحلَّى بالصبر على أعماله الفنية، خلاف سبنسر مصوِّر البورتريه المهووس والمأخوذ بالعين. وهذا ما نراه مبكرًا في **ڤينوس وأدونيس**، حيث تتحدَّث إلهة شكسبير عن أدونيس المتجهِّم، بوصفه «صورة بلا حياة. حجر بارد بلا إحساس/ وثن جيِّد الرسم. صورة صمَّاء ميتة/ تمثال لا يقنع سوى العين وحدها» (211-13). لاحظ ذلك أينما تظهر أعمال شكسبير الفنية.. «ڤيولا» Viola تحزن مثل «صبر على أطلال»، أوكتاڤيا تبدو

(1) لا يوجد تفسير مُرضٍ لشخصية بروتيوس التقليدية، لأسلوبه مع فلوريميل Florimell.
Lotspeich, Variorum Spenser, 3:270.

(2) Biographia Literaria, ed. J. Shawcross (Oxford, 1907), 2:20.

«تمثال أكثر منها كائن يتنفس»، وهيرميون Hermione تمثال دبت فيه الحياة إنهم يبدون عادةً كأعراض سقطة ما، أو نقيصة وجدانية، أعراض لقسوة هجران الخير، الذي يحدث عادة من جانب ذكور يستحقون العتاب. ومن ثم فإذا كان التشيؤ البارد للشخصيات واردًا بكثرة عند سبنسر، فإن إعاقة التدفق الحر للطاقة النفسية للشخصيات، هو ما يكثر وروده عند شكسبير. لافينيا Lavinia المغتصَبة، تلك الشخصية التي يعيد شكسبير نحتها، ربما تكون هي أقصى حالات الصمت السبنسري. فشكسبير يرفض الهيراركية السبنسرية. والركود على الخشبة علامة خطر، حيث يبطئ من وتيرة اندفاع الحبكة الدرامية. وبهذا المعنى، فإن كل مرجعية مخففة لوزن الفنون المرئية عند شكسبير، تحمل توبيخًا موجهًا إلى سبنسر. ذلك أن ملامح فالجماليات السبنسرية تثار في لحظات غريبة عند شكسبير، كما هو الحال في وصف ماكبث الباهر للملك المقتول: «جلده الفضي مُساط بدمه الذهبي» (II.iii.112). إن شكسبير يضع الأيقونية البيزنطية المتلألئة عند سبنسر محل شك وربما يستهين بها. وجوهر شكسبير ليس العمل الفني، بل المجاز. والمجاز هو مفتاح الشخصية، والمركز التخييلي لكل خطاب. إن المجازات أو الاستعارات تنسكب من سطر إلى آخر، وافرة، متورِّدة، وغير منطقية. إنها عند شكسبير وسيلة حلمية للتعبير عن التحولات الديونيسوسية. تلك المجازات المتراكمة المتناسقة، هي أعمال سلسلة الوجود العظمى في العصور الوسطى، إذ تتفكك فجأة، وتتحرك بحرية حيوية. مجازات أو استعارات شكسبير، مثل أقنعته الجنسية، ترفرف عبر تيار متدحرج من التطور والعملية. عند شكسبير لا يبقى شيء على حاله طويلًا.

ولو اعتبرنا سبنسر تصويريًّا، فإن شكسبير خيميائيًّا[1] alchemist، ففي معالجته للجنس والشخصية، يُعد شكسبير محوِّلًا للشكل، وسيد التحولات. فهو يعيد التشخيص الدرامي

(1) الخيمياء هي ممارسة قديمة ترتبط بعلوم الكيمياء، والفيزياء، والفلك (التنجيم)، والفن، وعلم الرموز، وعلم المعادن، والطب، والتحليل الفلسفي. وعلى الرغم من أن هذه العلوم لم تكن تمارس وفق أسس علمية، كما هي اليوم، إلا أن «الخيمياء» تعتبر أصل الكيمياء الحديثة قبل تطوير مبدأ الأسلوب العلمي. تلجأ الخيمياء إلى الرؤية الوجدانية في تعليل الظواهر، وكثيرًا ما لجأ الخيميائيون إلي تفسير الظواهر الطبيعية غير المعروفة لديهم علي أنها ظواهر خارقة، وترتبط بالسحر وبما يسمى بعلم الصنعة. يعرّف ابن خلدون الخيمياء بأنها «علم ينظر في المادة التي يتم بها تكوين الذهب والفضة بالصناعة»، ويشرح سبيل الوصول إلى ذلك. قيل إن الأفكار الأساسية للخيمياء ظهرت في الإمبراطورية الفارسية القديمة، وإنها استُخدمت في بلاد ما بين النهرين، ومصر، وبلاد فارس (إيران اليوم)، والهند والصين واليابان، وكوريا، وفي اليونان وروما الكلاسيكيتين، وفي الحضارة الإسلامية، ثم في أوربا حتى دخول القرن العشرين. وتم استخدامها من خلال شبكة معقدة من المدارس والنظم الفلسفية بقيت ما لا يقل عن 2500 عام. [المترجم].

dramatic impersonation إلى أصوله الطقوسية في عقيدة ديونيسوس، حين كانت الأقنعة أداة سحرية. وهو يقر بأن الهوية الغربية هي تشخيص، بالنظر إلى خطها الوثني الطويل. وهاكم كينيث بيرك Kenneth Burke يسمِّي الدور في الدراما (إنقاذ عبر التغير أو تطهير للهوية «سواء بالمعنى الأخلاقي أو الخيميائي»)[1]. ونحن نجد نمط التهافت الخيميائي وإعادة مزج العناصر، وتركيب شخصية جديدة، مظاهر واضحة في مسرحية **الملك لير**، حيث البطل يبدأ في الغليان على البقيع العاصف. إن الخيمياء التي بدأت في مصر الهيللينستية، دخلت العصور الوسطى عبر النصوص العربية، وظلت مؤثرة على مدار عصر النهضة. وبقيت رمزيتها الباطنية كمادة للمعرفة العامة حتى القرن السابع عشر، قبل أن يتولَّى العلم زمام وضع شروط المعرفة العامة، وتكنيكاتها. وثمَّة جدل دائر حول قدر ما بقى من التقاليد الخيميائية حيًا في عصر النهضة، وتم نقله إلى مؤسِّسي الرومانسية. فكون كولريدج كان متأثِّرًا بأحد المعلقين الألمان حول هذا الموضوع يبدو كلامًا مؤكَّدًا.

مثل الفلك، تم تشويه سمعة الخيمياء بكل ما يمكن أن تدل عليه مساوئها، بدلًا من أن تحيا ذكراها وفق أفضل ما قدمته. ومسألة التشويه تلك لم تكن مجرَّد خربشة أظافر تبشيرية لصيغة تحويل الرصاص إلى ذهب، لقد كانت سعيًا فلسفيًا لسبر أغوار إبداع الطبيعة. والعقل والمادة كانا متصليْن بالطريقة الوثنية. فالخيمياء تعرٍّ وثنيّ. يقول تيتوس بوركهاردت Titus Burckhardt إن الهدف الروحي للخيمياء كان «تحقيق للفضة الداخلية أو الذهب الداخلي، في صفائهما ونورانيتهما الدافقة»[2]. ويتحدث يونج Jung عن الخيمياء بوصفها ليست مجرد «أم الكيمياء»، بل «نذير علم نفس اللاشعور الحديث»[3]. أما جاك ليندساي Jack Lindsay فيرى الخيمياء متنبئة بكل «مفاهيم النشوء والارتقاء»[4] العلمية والأنثروبولوجية. لقد سعت العملية الخيميائية إلى تحويل المادة الأولى Prima material، أو فوضى المواد المتغيرة، إلى «حجر الفلاسفة[5] Philosopher's Stone» الأبدي، غير المعرض للتلف. ولقد تم

(1) The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action (New York, 1957), 249.

(2) Alchemy trans. William Stoddart (London, 1967), 13.

(3) Collected Works, trans. R. F. C. Hull (Princeton, 1967), 13:189.

(4) The Origins of Alchemy in Graeco- Roman Egypt (New York, 1970), 258.

(5) **حجر الفلاسفة** مادة أسطورية يُعتقد أنها تستطيع تحويل الفلزات الرخيصة كالرصاص إلى ذهب، وأنه يمكن استخدامه في صنع إكسير الحياة. ويعود أصل هذا المصطلح إلى علم الخيمياء الذي بدأ في مصر القديمة، ولكن فكرة تحويل المعادن الرخيصة إلى معادن أغلى كالذهب أو الفضة، تعود إلى كتابات الخيميائي العربي جابر بن حيان. قام ابن حيان بتحليل خواص العناصر الأربعة بحسب أرسطو، قائلا =

تصوير الكيان المكمّل بوصفه تهجينًا أو تخنيثًا rebis («شيئًا مزدوجًا»). حيث إن كل من القالب الأولي، والمنتج النهائي كانا مخنَّثين، لأنهما محتويان على كل العناصر الأساسية الأربعة، الأرض، والماء، والهواء، والنار. ولذا فإن أعظم توليفة magnum opus محتوية للذات في العملية الخيميائية، يرمز إليه باليوروبوروس، أي الأفعى الآكلة ذاتها، المتغذية على نفسها، المبتلعة إياها. وتوليفة الأضداد في «الحمّام» المائي للتوليفة opus كان «الزواج المقدس»، أو «الاتحاد»، «زواجًا كيميائيًّا» لذكر وأنثى. وقد ظهر هذا النوع في الأخ والأخت، في جماع المحارم. وعلم اصطلاحات وطء المحارم، منتشر في كل جزء من أجزاء الخيمياء، خائنًا بذلك صفته الوثنية الضمنية. وربما تكون ثيمات وطء المحارم في عصر النهضة حاملة لهذا التاريخ القديم.

الخيميائيون أطلقوا اسم «ميركيُورس» Mercurius على مخنَّث رمزي، يشكل العملية برمتها أو جزء منها. وميركيورس، أي إكسير التحولات، هو اسم لإله وكوكب، عبارة عن زئبق سائل. يقول آرثر إدوارد ويت Arthur Edward Waite: «ميركيوري الكوني Universal Mercury هو الروح المتحركة المنصهرة عبر الكون»[1]. وبالنسبة لي، فإن ميركيورس هو اسمي المفضل لأكثر الأقنعة الجنسية الغربية سحرًا ودأبًا. فقد تتبعنا سابقًا فكرة هيرمس Hermes «الزئبقي» البارع، ذي الأقدام المجنحة. أما ميركيورس خاصتي- الذي تم أول إدراك له من خلال شكسبير- فهو روح التشخيص المخنَّثة، التجسيد الحي لتعددية القناع. ميركيورس يمتلك قوة لفظية، ومن ثَمَّ عقلية. والمخنَّث ميركيورس الكبير عند شكسبير هي روزالند المتحوِّلة في ملابس رجال، وبعدها كليوپاترا ذات الإرادة الذكورية، التي تتسم بخاصية رئيسية، هي الفطنة كهربية الطابع. إنها مبهرة، منتصرة، وانتشائية، ومتوائمة مع تحوُّلات الشخصية، وتبدلاتها السريعة.

إن التمثُّلات الأخف في هذا السياق، نجدها في ميجنون Mignon عند جوته Goethe، وإيما Emma عند جين أوستين Jabe Austen، وناتاشا Natasha عند تولستوي. أما

= بوجود أربعة خواص أساسية: الحر والبرودة والجفاف والرطوبة. وقد استُنتج من ذلك أنه يمكن تحويل معدن إلى آخر، من خلال إعادة ترتيب هذه الخواص الأساسية. ويتم هذا التحول، بحسب اعتقاد الخيميائيين، بواسطة مادة سموها الإكسير. وقد قال البعض إن الإكسير هو مسحوق أحمر من حجر أسطوري، هو «حجر الفلاسفة».

لمزيد من المعلومات والصور، انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Philosopher%27s_stone. [المترجم].

(1) In Paracelsus, Hermetic Alchemical Writings, 2:374.

ليدي كارولين لام Lady Caroline Lamb، تلك السيدة الشرسة عند بيرون Byron، فسوف تكون هي مثالنا الواقعي لميركيورس، أو القناع السلبي البائس. ومن أكثر صورهن تكلفًا وتلاعبًا، كاثرين هيبورن Katherine Hepburn في دور تريسي لورد Tracy Lord في قصة فيلاديلفيا Philadelphia Story، والممثلة فيفيان لي Vivien Leigh في دور سكارليت أوهارا Scarlett O'Hara في ذهب مع الريح Gone with the Wind، وهن في تلك الأدوار يمثلن ميركيورس، أي القناع، المتحكم الذكي. ونذكر علاوة على ما سبق، شخصية العمة مامي Auntie Mame الخليعة السهلة، عند باتريك دينيس Patrick Dennis، وهذه ممارِسة سفيهة لتعدد أقنعة شخصيتها عابرة الجنسين.

إن مساهمة شكسبير هي المساهمة الوحيدة الأكثر خصوبة، في هذه المحاكاة التهكمية للأقنعة الجنسية التي هي فن غربي بالأساس. فالمرأة المتحرِّرة، كما قلت من قبل، هي رمز النهضة الإنجليزية، مثلما كان الفتى الجميل رمز النهضة الإيطالية. المرأة المتحرِّرة عند شكسبير، تتحدَّث دون كبت. وكما يقول «جاكوب بوركهاردت» Jacob Burchhardt، الفطنة صفة ملازمة لـشخصية النهضة الجديدة «الشخصية الحرة»[1]. تلك الفطنة الغربية، والبصيرة التي تصل أوجها العدواني والتنافسي عند أوسكار وايلد. إنها لغة أرستقراطية للمناورة الاجتماعية، وتبرير الظهور الجنسي. لقد أنتج الإنجليز والفرنسيون بالاشتراك معًا، هذا النمط القاسي الذي لا يوازيه سوى القليل في الشرق الأقصى، حيث يميل المزاج المثقف هناك، إلى أن يكون لطيفًا، واعتداليًّا، ومشتتًا. وعلى سبيل المثال، تتحول الأسلحة والدروع عند سبنسر في **ملكة الجان**؛ لتتخذ سمت الفطنة في محاربات النهضة Renaissance Amazons عند شكسبير. روزالند، البطلة الصغيرة في مسرحية **كما تشاء** (1599-1600)، هي إحدى الشخصيات الأكثر أصالة في أدب النهضة، تحوي تغيرات عصرها السيكولوجية. وتجد مصدر مسرحية **كما تشاء** في رومانسة توماس لودج Thomas Lodge النثرية، **روزالند أو الميراث الذهبي ليوفيوس** Rosalynde or Euphues' Golden Legacy (1590)، التي تضم معظم خيوط الحبكة. غير أن شكسبير يصنع من تلك القصة فنتازيا على الشخصية الغربية. فنراه يضخِّم ويكبِّر، ويعقِّد من شخصية روزالند؛ بمنحها الفطنة والجسارة والقوة الذكورية. إن روزالند محكمة الحبك في حركة لفظية وسيكولوجية، هي رد شكسبير على بيلفويب وبريتومارت عند سبنسر. روزالند حركية وليست أيقونية. هي الأخرى عذراء. والحقيقة أن حيويتها وانتعاشها المبهجين إنما يعتمد على تلك العذرية. ولكن شكسبير يفرغ

(1) Civilization of the Renaissance in Italy, 1:143, 163.

كبت الذات أو الانحباس المقدَّس للذات، من حالة العذرية الأمازونية، ليصبها في انخراط اجتماعي. وشخصية روزالند مرحة، على خلاف ما تتمتع به بيلفويب وبريتومارت من عقلية رفيعة. إنها تسكن فضاء علمانيًا جديدًا، مستعادًا.

في مغامرتها التحولية بملابس الرجال، تبدو روزالند شبيهة ڤيولا Viola في مسرحية **الليلة الثانية عشرة** Twelfth Night، ولكن من الناحية المزاجية، فإن المرأتين مختلفتان تمام الاختلاف. فروزالند تتجاوز كل بطلات شكسبير الكوميديات، بتسلطها على بقية الشخصيات الأخرى. وكل أشكال الإخراج التي تمت لمسرحية **كما تشاء** نادرًا ما أظهرت هذا الاختلاف. إذ تنكمش روزالند الباسلة المقدامة إلى حدود ڤيولا الشخصية، وكلاهما تمسخهما عاطفية معسكر صيفي رعوية. لأن معنى روزالند الكلي هو شعر غنائي، أو حالة غنائية للشخصية من دون عاطفية. هذه الأدوار التي كتبت لممثلين فتيان وصِبية، تكتنف نغمتها أشكال من الغموض، تقوم الممثلات المعاصرات بكبتها. فروزالندا المخنَّثة محسَّنة ومحلاّة، ومنزوع عنها الذكورة أيضًا. فشخصية پورتيا Portia في مسرحية **تاجر البندقية** عند شكسبير، هي شخصية متحولة مخنَّثة للحظة وجيزة، حيث نراها ترتدي رداء محام في واحد من فصول المسرحية. ولكن قناع پورتيا ليس قناعًا جنسيًا كاملًا؛ ذلك أن الشخصيات الأخرى في المسرحية لا تستجيب له/ لها استجابة شبقية، أو إيروتيكية. فروزالند وڤيولا مُحرِّضتان جنسيًا، سبب الأخطاء الرومانتيكية المؤذية. ففي حكايات كثيرة كانت متوافرة أمام شكسبير في عصره، نجد امرأة متنكرة تلهم امرأة أخري بحب تعيس. ومعظم هذه القصص إيطالية الأصل، وتجدها متأثرة بالنماذج الكلاسيكية. مثل قصة إيفيس Iphis عند أوڤيد Ovid. فالحكايات الإيطالية، مثل نظيراتها في النثر الإنجليزي، تحاكي الأسلوب الأوڤيدي Ovidian الهزلي، الذي تكزن فيه المسخرة بهدف التعريض، أو الإساءة المستبطنة. لذلك فإن مسرحيتيّ **كما تشاء** و**الليلة الثانية عشرة**، تنفصلان عن مصدرهما في تحاشيهما مكائد غرف النوم ودسائسها. شكسبير مهتم بالسيكولوجي، لا بالإباحية.

إن كلًا من روزالند وڤيولا يتبنّيا الملابس الرجولية في الأزمة. ولكن ورطة ڤيولا أشد عنفًا؛ إنها يتيمة ومحطمة. فيما روزالند التي أبعدها عمها المغتصب، تنتقي قناعًا ذكريًا نزويًا نزقًا أرعنَ. تختار كلتا البطلتيْن ذاتًا بديلة، غامضة جنسيًا. فڤيولا هي سيزاريو Cesario، وروزالند هي غانيميدس Ganymede (كما عند لودج Lodge)، ذلك الفتى الجميل الذي اختطفه زيوس. روزالند منذ البداية أكثر رعونة من ڤيولا، نراها تسلّح نفسها بسيف قصير عريض النصل، بسيط الانحناء، يكاد أن يكون مستقيمًا cutlass ينم عن التباه والتفاخر، ومعه رمح

رث. أما ڤيولا، فتظهر بحسامها الرخو مثل فتى بناتيّ ولطيف، في أفضل حالاتها. فهي حيية سهلة الإخافة. أما روزالند، فتتلذذ بالمصاعب، بل وتخلقها. وهو ما نراه في تطفلها الشرير في رومانسة سيلفيوس وفيب Sylvius-Phebe. وعندما تقع أوليفيا Olivia في حب ڤيولا، نجد ڤيولا تشعر بالشفقة نحوها؛ لتوهمها الجنسي. ولكن روزالند عاجزة عن الشفقة حيث إن مصلحتها الخاصة المباشرة، ليست على المحك. فهي قد تكون قاسية، مزدَرية محتقَرة. فافتقادها للرقة الأنثوية التقليدية جزء من قوتها المترفعة كقناع جنسي. فبداخلها ثمَّة تهديد، لم تمسك به أشكال الإخراج الحديثة. وبعكس ڤيولا، فإن روزالند تتصرف، وتتآمر، وتضحك ساخرة من العواقب حين تحدث.

إن تحليل الحبكة في مسرحية **الليلة الثانية عشرة**، يعتمد على وسيلة التوأمين الميكانيكية. فـڤيولا تسلم دورها الذكوري المجهِد إلى أخ مريح، يحتل بسلاسة مكانها في وجدان أوليفيا وعواطفها. ولكن مسرحية **كما تشاء**، تتمركز على روزالند الأكثر غموضًا، وتضطلع بدور التوأمين بطبيعتها. ڤيولا سوداوية، متراجعة، ولكن روزالند متدفقة بغزارة وأنوية، وتمتلك غريزة مسرح مركزي منمقة ومزيَّنة. هذا الفارق هو أوضح ما في نهاية المسرحية. ڤيولا تهوي في صمت مطبق، تتكتم مع نفسها على الفرح بلمِّ الشمل. أما إنكار الذات المحتشم الذي تتسم به روزالند فيتناقض وسيطرتها الجليلة على الفينالة في مسرحية **كما تشاء**. فبسيطرتها على لعبتها بطريقة أفضل من سيطرة أبيها على عالمه فإن روزالند تؤكد على سلطتها الأرستقراطية التلقائية.

إن شكسبير يحيط بطلاته مزدوجات الجنس، بدوائر مائجة من الغموض الجنسي. فهُيام أوليفيا بـڤيولا/ سيزاريو، يعد أمرًا مريبًا، كما هو الحال في هيام ماليكاستا Malecasta ببريتومارت Britomart، حيث تصدم الجميع ڤيولا المتنكرة في زي رجل، بصوتها وهيئتها كأنثى. وتبدأ مسرحية **الليلة الثانية عشرة** بالدوق أورسينو Duke Orsino مستمرئًا مستعذبًا خضوعه الجنسي لأوليفيا غير المكترثة، والتي يصفها باستعارات عن البرودة والوحشية، ومجازات مهجورة بتراركية Petrarchan الطابع. إن حماسة ڤيولا المتقدة نحو أورسينو تعد إشكالية هنا؛ لأن أورسينو النرجسي يجسد حالة ذكورة مبهمة. ففي كل من المسرحيتيْن **الليلة الثانية عشرة، وكما تشاء**، نجد البطلات المخنَّثات، يتداعين أمام رجال أقل منزلة منهن بكثير. حتى ڤيولا الأنثوية، تقترف أمورًا جنسية تتسم بالغرابة والشذوذ. وهنا نتذكر ما قاله سالينجار L. G. Salingar عن ڤيولا الشخصية «الوحيدة التي تقع في

الحب بعد الالتزام بتنكرها»[1]، وذلك في معرض حديثه عن بشائر ڤيولا في المصادر الرومانية والإيطالية التي استُقيت منها المسرحية. ومن ثم، فإن ڤيولا التي تقع في الحب ليست امرأة بل خنثى. ذلك أنها تحس وتقدر حالة أورسينو نصف الأنثوية، التي يتم الإيحاء بها في اعتراف باطني بالحب، حيث تضعه- كامرأة- في قالب سريع الزوال (II.iv.23-28). كما أن ڤيولا حين تحمل توسلات أورسينو المازوخية إلى أوليفيا المتغطرسة، تكون ڤيولا بذلك مخنَّثة تحمل رسالة خنثوية من مخنَّث إلى آخر، أو أخرى. وتنقل ڤيولا ما تبقّى من ذكورة أورسينو إلى أوليفيا، حيث تشع هذه الذكورة كوعد غرامي يبدو نابعًا من ڤيولا نفسها؛ فقد زادت مهمة ڤيولا الرسمية، من الذكورة لديها. ويتحدث ريتشارد بيرنهايمر Ritchard Bernheimer عن الشخصية بوصفها وسيلة للتمثيل، يستخدمها الديبلوماسيون والمحامون: ففي «التتيم بوجوده»، فإن النائب أو المفوض قد يبهر صاحب العمل.[2] إن ڤيولا التي يتم استحضَارها في النص، هي خليط من التمثيلات الجنسية. فهي تمثل أورسينو، ولكنها أيضًا، كسيزاريو، تمثل ذكرًا. ومسرحية **الليلة الثانية عشرة** تربط الجندر والهوية بواسطة هذا التسلسل الشبيه بحفلة التمثيلات المختلفة التنكرية. حيث تصبح الصفات الرئيسية للنوع الاجتماعي أصداء مخنَّثة لبعضها بعضًا.

إن البطل الذكر في مسرحية **كما تشاء**، تشوبه مثل نظيره في **الليلة الثانية عشرة**، عيوب درامية بالغة السوء. فأورلاندو Orlando الذي تقع روزالند في حبه على الفور، ذو طلة مراهق، شعر ذقنه زغب نبت للتو. وشكسبير يجعل منه أضحوكة وهدفًا دائمًا لإطلاق النكات، ليكسر بذلك حدة استبساله وبلائه. إن أورلاندو بطيء الفهم هذا، هو مثال لجنس الذكور غير جدير بالانتباه، في مسرحية تحكمها بطلة ساحقة مفعمة بالحيوية، هي روزالند. وها هو برتراند إفانز Bertrand Evans يسميه «مجرد جسد متجلد»[3]. ومثل أورسينو، يعد أورلاندو شخصية متلاعب بها ومتحكم فيها. وربما تحمل سرعة استجابته للعبة التبديل الجنسي بين روزالند وغانيميدس، ثمَّة عنصر إيروتيكي مثليّ. ففي مسرحية **كما تشاء**، يحدّ شكسبير من مكانة سلطة الذكر في عصر النهضة؛ ليعلي من شأن القوة الأميرية لبطلته. فروزالند شخصية متفوقة فكريًا ووجدانيًا، وتكتسح جميع من يدورون في فلكها الجنسي من شخصيات. وثم إيحاء بالسحاقية في هيام فيبي Phebe بروزالند المتنكرة، وجمالها الذي تعيش عليه وتستمرئُه

(1) : The Design of Twelfth Night,» Shakespeare Quarterly 9 (1958): 121.

(2) The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry (New York, 1961), 124.

(3) Shakespeare›s Comedies (Oxford, 1960), 93.

(23-III.v.113). إن روزالند كفتى، هي بتعبير أوليفر Oliver «جميل ذو حظوة أنثوية» (87-IV.iii.86). ذكورتها نصف أنثوية ساحرة.

إن رابط الطفولة بين روزالند وسيليا Celia هو أيضًا حالة شبق مثليّ. فشكسبير يظهر انحياز الفتاة وجدانيًا منذ اللحظة الأولى التي يرد فيها ذكر روزالند، وحتى قبل أن تظهر. «لم تعشق سيدتان بعضهما كما عشقتا هاتان»؛ لقد «ظلتا مترافقتين غير قابلتين للانفصال» حتى أنهما كانتا تنامان معًا (74-I.i.109, iii.71) هذه الصداقة الحصرية الغرامية، تدور أحداثها في الفصل الأول كثقل هيكلي موازن لزيجات البالغين في الفصل الأخير، وهي الزيجات التي تنتهي برؤية لإله الزواج wedding god. وفي مقال حول استخدام كلمة «أنت you»، و«أنت بالصيغة القديمة thou» في مسرحية **كما تشاء**، يشير أنجوس مكينتوش Angus McIntosh إلى أن «أنت you» غالبًا ما تحمل «نغمة توافقية مصاحبة للاشمئزاز والضيق»[1]. وأنا أجد دليلًا على غيرة سيليا Celia حتى في الفصل الأول، عندما تتردد روزالند في الرحيل لتجامل أورلاندو؛ فتقول سيليا بحدة: «ألن تذهبي يا ابنة العم؟» (I.ii.245). وفي الغابة، عندما تحاول روزالند أن تجعل سيليا تلعب دور القس، وتزوجها من أورلاندو المخدوع؛ ترد سيليا قائلة: «لا يمكنني النطق بالكلمات» (IV.i.121). وكان لا بد من حثها ثلاث مرات، قبل أن تتجرأ وتقدِم على تسليم العروس. ذلك أن شكسبير يقصد بهذا النص الفرعي أن يبدو التوتر الجنسي مثبتًا بفعل حقيقة أن الموقف في مصدره عند لودج Lodge تكون سيليا هي الشخصية التي بسعادة تخترع احتفال الزواج المصطنع بينهما، بل وتحض عليه.

وبحكم المكانة ما قبل الحديثة للعذرية، فإن توحد روزالند وسيليا هو في طبيعته توحد وجدانيّ، وليس جنسيًا صريحًا. الحميمية التي تربط بينهما، تمثل ذلك القالب الأنثوي الذي وجدناه في ارتباط بريتومارت عند سبنسر بمربيتها. وفي مسرحية **كما تشاء** يكون القالب متمثلًا في مرحلة مبكرة من نرجسية جوهرية، تنبثق منها الالتزامات الغيرية الجنسية heterosexual commitments الناضجة في نهاية المسرحية. ففي منطقة وسط المسرحية، تتساءل روزالند متعجبة: «ماذا عسانا أن نقول عن الآباء، في ظل وجود رجل مثل أورلاندو؟» (III. 36-iv.35). إن تحالفات الأسرة والطفولة، يجب أن تسفر عن العالم الجديد للزواج. وثمّة حركة نهضة إنجليزية متميزة، قوامها زواج من أغراب لا من أقارب exogamy يدعم البنية الاجتماعية. وروزالند تشرع في البدء بعملية تمييز جنسي متزايدة باضطراد. فهي تفترق عن

(1) «As You Like It: A Grammatical Clue to Character,» A Review of English Literature 4, no. 2 (1963): 74, 76-77.

سيليا عبر انقسام نفسي. صداقتهما برمتها، هي صداقة نوع اجتماعي/ جندر، سلوان منهما لحالة اللا- أمومة التي يفرضها شكسبير على عذرواته بفضول، تاركًا إياهن بلا حيلة أو قدرة على الدفاع في مسرحيتي **هاملت** و**عطيل**. ففي نهاية مسرحية **كما تشاء**، تضحي روزالند وسيليا بعلاقتهما لتتوليا القيام بالأدوار الجنسية الثابتة للزواج. ثم اختيار قد تم، ولم يكن بالضرورة اختيارًا حتميًا. فقد كان هاف ريتشموند Hugh Richmond، على حد معرفتي، أول ناقد يقر صراحة بـ «إمكانية النشاط الجنسي المزدوج bisexuality عند روزالند»[1]. فالأخيرة وعلى خلاف ڤيولا، تقف على الحدود دون تحديد. أي يمكنها أن تسلك أيًا من الطرق. ومن بين الثيمات غير الملحوظة في مسرحية **كما تشاء**، ثيمة انسياق روزالند مع حالتها الذكورية الإجرامية المتطرفة، ثم تغلبها عليها؛ ليمكنها الاندماج في النظام الاجتماعي الأكبر. إنها لعوب، متميزة في حيلتها مع فيب Phebe. فروزالند وهي في صورة غانيميدس Ganymede تدّعي أنها ساحر نساء ماجن rakish lady-killer، وبالفعل تصبح روزالند كذلك بارتدائها هذا القناع الجنسي. فهي فجأة تتدفق منها لغة بديعة تنم عن قيادية متغطرسة. روزالند كلها جنس وقوة (III.v.35ff). وهذه استجابة سيكولوجية مركبة للفرصة الإيروتيكية، قد تعيها روزالند أو لا تعيها. ولو انتقلنا إلى أحد المشاهد عند سبنسر، حيث تمارس بريتومارت الرومانسية مع أموريت الجزعة، سنجد أن أفعال بريتومارت منفصلة عن أفكارها المنشغلة بزوج المستقبل. ومن ثم، فإنه يمكن القول إن سبنسر وشكسبير يتنبئان هنا بالنظرية الحديثة للاشعور، تلك التي ذكر فرويد أن الشعراء الرومانسيين هم من اخترعوها. إن بريتومارت ورزاليند تنجرفان إلى عالم مطارحة الغرام السحاقي بشكل لا إرادي. التنكر الذكوري يحفز داخليًا الشق المكبوت اجتماعيًا من طبيعتهما الجنسية.

هل توجد أية أمثلة مناظِرة للذكورة والأنوثة في كوميديات شكسبير الخنوثية؟ التعليق على الفروق الجنسية يمكنٍ أن يكون أخرق، مثل أحاديث أورسينو المتعاظلة المتعالمة. كما أن ما تطلقه روزالند من حكَم وأقوال مأثورة حول الجنسين، عادة ما يكون ذمًا. الملابس في هذه المسرحيات، تصنع الإنسان. فبتثبيت القناع الاجتماعي، فإن الملابس تغير الفكر، والسلوك، والنوع الاجتماعي/ الجندر. عامل التمييز الوحيد بين الذكر والأنثى، يبدو أنه يتمثل في مدى القدرة القتالية. فـڤيولا تخاف المبارزة، وروزالند يغشى عليها عند رؤيتها الدم. وتوأم ڤيولا، سابستيان Sebastian، من ناحية أخرى، عكر المزاج، يقوم بصفع المحيطين به. ومن ثم، فإن شكسبير يعطي الرجال عبقرية بدنية دائمًا ما ستظهر علانية. وبعيدًا عن هذا، يبدو أن شكسبير

(1) Shakespeare›s Sexual Comedy (New York, 1971), 137.

يرى الذكورة والأنوثة بوصفها أقنعة يتم ارتداؤها وخلعها. وهو متميز في صنع إيماءات قليلة عن التشريح الجنسي هنا: في المسرحيتين. إذ نجد ملحوظة صريحة وتوريتين أو ثلاث. ڤيولا، تخور شجاعتها، وترتعد باكية في مبارزة: «شيء صغير بمقدوره أن يجعلني أخبرهم كم ينقصني لأكون رجلًا» (III.iv.313-15). إذن تصبح المعادلة: رجل ناقص «شيء صغير» يساوي امرأة. إصرار روزالند على «أن تكون مهيأة كرجل من جميع الجوانب»، إنما تلمح بذلك إلى شرط واضح لجانب من جوانب الذكر لا يتوافر اعتياديًّا فيما توفره الحياة العسكرية (I.iii.114). فثمَّة بهلوان يحاكي بسخريةٍ بيتَ شعرٍ عاطفيًّا لأورلاندو، يقول فيه: من يطلب من بين الورد أجمله / يؤلمه شوك الحب، وروزالند» (III.ii.111-12).[1] وبدايةً، يجب على أورلاندو المنكسر الخانع moping أن يستعيد استقلاله الرجولي، ليتمم حبه لروزالند. مثلما أرتيجول مخنَّثًا في ملابس النساء، كان يجب عليه أن يقوّم من نفسه، ويتولى المسؤولية. ثانيًا: إن وصف روزالند بالوردة، يحمل في معناه الزهرة والشوك في الوقت نفسه. فهي متنكرة في قناع ذكر مسلح، ولديها خصائص جنسية مزدوجة.. «شوك الحب» القضيبي، وكذلك «الوردة» عضو الأنثى. ويمكننا توقع مزيدًا من السفاهة في مثل هذه الورطات والمواقف المحرجة في عصر النهضة، الناتجة عن ارتداء أحد الجنسين ملابس الجنس الآخر. ففي مسرحية عن أپولونيوس وسيلا Of Apolonius and Silla (1581) للكاتب الإنجليزي برنابي ريتش Barnabe Rich، وهي أحد مصادر مسرحية **الليلة الثانية عشرة**، تكشف سيلفيو Silvio- الموازية لشخصية ڤيولا- حقيقة جنسها في النهاية، عن طريق «فك إزار صديريته وحسرها حتى أسفل بطنه»، مبيّنًا «نهديه وحلمتيه الجميلتين»، لحظة تستوقف الانتباه في حالة من استلقاء القراء في في مخدع المرأة، لا تتناسب إطلاقًا مع خشبة المسرح! فمعالجة شكسبير للغموض الجنسي تعد معالجة عفيفة.

إن شخصيات شكسبير، غالبًا ما تفشل في قراءة جنس زملائها الصحيح، أو حتى التعرف على عشاقهم، أو عشاقهن، على خشبة المسرح. موتيفة التوائم التي يخلط الآخرون بين بعضهما بعضًا، إنما نجد مصدرها عند الكاتبين المسرحيين بلاوتوس Plautus وتيرنس Terence (أو «ترنتيوس» كما هو معروف في العربية).[2] وهي الموتيفة التي أخذاها من الكوميديا

(1) اعتمدنا في ترجمة هذا البيت على ترجمة الدكتور محمد عناني للمسرحية بعنوان «كما تحب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010، مع تغيير كلمة الأبهى إلى أجمله، حيث إنني لم أعتزم ترجمة الشعر شعرًا بقوافٍ أو وزن، مثلما تم في الترجمات المتخصصة للأشعار والمسرحيات. [المترجم].

(2) وُلد تيرنتيوس في قرطاجة سنه 185 ق.م. عاش في روما كعبد، ومن هنا كان اسمة Afer طبقا لتقاليد تسمية العبيد، فقد يسمون تبعًا للبلد الذي جاؤوا منه. وكان أن جاء مواطن أفريقي من قرطاجة، جاء =

الإغريقية الجديدة. إلا أننا في الدراما الكلاسيكية، نجد أن التوأمين يكونان من الجنس نفسه. أما عصر النهضة، بما تميز به من انجذاب إلى المخنَّث؛ فقد حول الثيمة إلى توأمين من جنسين مختلفين. وهنا يبدو شكسبير كما لو كان مفعمًا ومشحوذًا بروح العصر zeitgeist، استطاع أن ينجب التوأمين الولد- و- البنت. كما أن استخدام الممثلين الموهوبين- من الفتيان المتمكنين- في جميع الأدوار النسائية، جعل محبي المسرح في العصر الإليزابيثي، يرتبطون ارتباطًا شرطيًا بهاجس عدم الإيمان بالجنس. وسوف نلاحظ ارتفاع معدل الغموض النصي في الكوميديات الخنوثية، مع حضور الفتيان أو الصبية في الأدوار البطولية. فخاتمة مسرحية **كما تشاء**، التي يعتقد البعض أنها ليست من وضع شكسبير، تتطلب من الجمهور الاعتراف بالتحول المسرحي الجنسي. إذ يتقدم الممثل الذي يلعب دور روزالند إلى الأمام في ملابس نسائية، ويخاطب الجمهور، قائلًا: «لو كنتُ امرأةً، لقبلت أكبر عدد ممكن من بينكم، ممن لديهم لحًى تدخل إليّ السرور». في مسحة من دلال مثلي ذكوري. وفي نهاية الأداء التمثيلي، نجد منتحلين جددًا لأدوار أنثوية، يخرجون من الإطار الدرامي للنص على نحو مماثل، كاشفين عن جنسهم الحقيقي بتمزيق الشعر المستعار، أو الصديرية، أو بالظهور في ملابس رجالية لا التباس فيها.

= إلي روما عبدًا، وسرعان ما قدره سيده السناتور Terentius ولذلك فقد حمل لقب سيده، وقد ذهب إلي بلاد اليونان بعد أن كتب رواياته الست الباقية لنا، ولم يعد من هذه الرحلة مرة أخرى إلي روما، ومات سنه 159 ق.م، وقد أنقذ اللغة اللاتينية العامية من خطر فسادها بعبارات من اللهجات الأخرى. ولقد اتُّهم ترنتيوس بأن رواياته من وضع بعض النبلاء لبلاغة أسلوبها ووضوحه ورشاقته. وكان من الطبيعي ألا تنجح مع العامة، خاصة وأنها كانت تفتقد القدرة على الإضحاك. وتعتبر مسرحياته الكوميدية اقتباسات يونانية خالصة من شوائب الطبع الروماني، وتطغى عليها السمات اليونانية المميَّزة، من ناحية التفكير والأخلاق والأساليب والدقة الفنية. ولهذا لم تستطع مسرحياته أن تستهوي جماهير الرومان. وفي بداية كل مسرحية من مسرحيات ترنتيوس، كانت تظهر لوحة مرسوم عليها أقنعة جميع أشخاص المسرحية مرتبة وفق ظهورهم علي المسرح، ثم صورة لأحداث كل منظر علي التوالي، وكانت الملابس المستخدمة في هذه المسرحيات الكوميدية الرومانية هي نفس الملابس اليونانية. ولا نعرف بالضبط إن كانت وفاته طبيعية، أو بسبب حزنه على بعض مسرحياته التي كان قد أرسلها إلي روما، وفقدت في حادثة غرق سفينة، ولذلك لا نستطيع التأكيد على أن أعماله ليست سوى الكوميديات الست التي كتبها قبل رحيله إلى بلاد اليونان، وهي: «أندريا، أو فتاة من جزيرة أندروس» اقتبست عن الأصل اليوناني لميناندر، مسرحية « الحماة» اقتبسها عن رواية للشاعر أبوللودوروس، مسرحية «المعذب لنفسه»، مقتبسة عن مسرحية بنفس الاسم لمينانجر، مسرحية «الخصي» المأخوذة عن مسرحية لميناندر، مسرحية «فورميو» المقتبسة عن أبوللودوروس، مسرحية «الأخوان»، وهي مأخوذة عن رواية لميناندر، وقلد تيرنتيوس ميناندر بصورة أكثر مما فعل بلاوتوس. [المترجم].

لقد كان التصوير الذكري لأدوار المرأة في المسرح الإليزابيثي، أكثر شبقية مثلية، وبأصالة، عما جرت عليه العادة في اليونان، أو اليابان. لقد كان الممثلون الإغريق أقنعة خشبية؛ أما الكابوكي الياباني؛ فيصنع من مكياج تخطيطي ثقيل. لذا يمكن أن يكون الممثلون اليونانيون واليابانيون في أي سن. أما المسرح الإليزابيثي، فقد استخدم صبية بلا ذقون أو لحًى، ربما يستخدمون شعرًا مستعارًا، أو باروكة، وبعض المكياج؛ لكن بلا أقنعة. كان يجب على الصبي منهم أن يكون ذا وجه أنثوي بما يكفي ليمر كامرأة. الطرافة الشبقية الحارة لا بد وأنها قد أوجدت جماعات من المعجبين من المصفقين المتطفلين claques groupies، مثل أولئك المقتفين أثر المغنين الأوبراليين الإيطاليين.

لقد تحدثت آنفًا عن جمال الفتيان المراهقين المخنَّث، ونقاء أصواتهم الغنائية اللاهوتي. ولقد أضاف الملاك الصبي الذي يسكن شخصية روزالند على المسرح ما يتمتع به من خنوثة وازدواج جنسي إلى دور هو بالفعل معقد ومركب جنسيًا. إن مسرحيتيّ **كما تشاء** و**الليلة الثانية عشرة** يؤديهما صبية وفتيان، يبهرون النظارة بغموض نوعهم الاجتماعي. ونوعية تلك المَشاهد تبدو واضحة في الفصل الأخير من **الليلة الثانية عشرة**، حين يطيل التوائم مشهد الاعتراف التقليدي إلى حد التنويم المغناطيسي، إنه تكنيك الحركة السينمائية البطيئة، لاحظت وجوده عند شكسبير في مسرحيته اغتصاب لوكريس. لقد حاول مسرح لندن القومي تقديم إخراج كله من الذكور لمسرحية **كما تشاء** في عام 1967، مستفيدًا من ملابس الشباب المتخنفس التي شاعت في الستينيات من القرن الماضي. ولقد سعى المخرج «إلى جو من النقاء الروحاني»[1]. الحدث الذي تكون فيه روزالند على هيئة غانيميدس، يشمل أورلاندو ليتحبب إليها ويغازلها بطريقة ساحرة، سيستفيد على نحو خاص من هذه المعالجة المثالية، حيث إنها سلاسل مبهرة ومذهلة من التمثيل والتشخيصات؛ فنحن نرى صبيًا يلعب دور فتاة تلعب دور صبي يلعب دور فتاة. ولقد ذكر أحد المراجعين أن هذا الإخراج «على قدر بساطته، له أسلوب خاص. وهو في الحقيقة بارد مثل مسرحية من مسرحيات نو[2] Noh play». إلا أن هؤلاء الممثلين كانوا شبابًا وليسوا صبية. ويزعم روجر بيكر Roger Baker أن لعب الصِّبية

(1) Quoted in Roger Baker, Drag: A History of Female Impersonation on the Stage (London, 1968), 240.

(2) نو، هو فن مسرحي ياباني، يرجع تاريخه إلى القرن الرابع عشر الميلادي. يقوم الممثلون فيه بارتداء أقنعة، ويتخاطبون باستخدام نبرة الصوت نفسها، تصاحبهم فرقة موسيقية مزودة ببعض الآلات التقليدية. تنتصب خشبة المسرح في الهواء الطلق، يدعم سقفها أربعة من العواميد الخشبية. لهذا الفن سحره الخاص، وفيه ترمز الأقنعة وأشكالها المختلفة، إلى شخصية حاملها. [المترجم].

لأدوار روزالند وڤيولا «أمر مثبط للعزيمة بالفعل: «يمكن للصبية أن يمثلوا بجاذبية وفتنة طبيعية»[1]. فالصبية المتحولون بين الجنسين عبر الملابس، كما رأينا، هم من قادوا المواكب الإغريقية المقدسة في احتفالية الأوشافوريا الديونيسوسية Dionysian Oschophoria. وحضورهم بلا أقنعة على خشبة المسرح الإليزيبيثي، أعاد إنتاج الطقوسية القديمة، وعقائدية الدراما المبكرة.

ومثلما الحال في شعر ميكيلانجيلو، فإن سوناتات شكسبير موجهة بحب لتحقيق هدفين: امرأة قوية محيرة، وفتى جميل. الشاب الجميل غير المميز، كان مظهره مخنَّثًا على نحو شديد الوضوح. ونجد شكسبير يدعوه «الملاك»، «الفتى الحلو»، «الشاب الجميل المحبوب» (144, 108, 54). السوناتا الأكثر سفورًا، هي السوناتا رقم (20) التي يدعو فيها شكسبير الشاب بلقب «السيدة السيد master mistress» ويقول إنه «له وجه امرأة»، و«قلب امرأة رقيق». فالطبيعة في قصدها إياه أن يكون امرأة، يبدو أنها كانت «مسطولة fell a-dotting» فأضافت إليه قضيب، عن طريق الخطأ. وهذا ما يشبه بروميثيوس Prometheus السكران عند «فايدروس» Phaedrus الذي يخلق أعضاء تناسلية إنسانية عن طريق الخطأ. إن السوناتا رقم (20) تعد إرهاصًا للنظرية الهُرْمونية الحديثة، حيث يمكن لجنين ذي أعضاء تناسلية ذكرية، أن يمتلك كيمياء عقل أنثوي، ما ينتج عنه حمل داخلي للأنوثة، وتوق لتغيير الجنس.

الشاب في السوناتا رقم (20) مخنَّث يحمل صفات الجنسين. فهو من حيث الوجه والوجدان أنثى، ولكن مع الفضلة الجنسية المتمثلة في قضيب- وهو ما يتخلى عنه شكسبير صراحة. وإني لأشك في أن شكسبير، مثل ميكيلانجيلو، كان مثاليًا مثليًا إغريقيًا، لم يكن من الضروري أن يسعى إلى علاقات جسدية مع رجال. يقول ولسون نايت G. Wilson Knight إن سوناتات شكسبير تعبر عن «الاعتراف بقوة مصحوبة بألق مزدوجة الميول الجنسية، في صبيّه المعشوق»، ويطابق بين هذه الرؤية ورؤية أفلاطون، واصفًا إياها «الحدس الملائكي. إن نايت Knight يكتب بذكاء لامع حول المثالية الإيروتيكية، والتي تحول الطاقة الليبيدية/ الجنسية إلى رؤية جمالية «وعي مغمور تحت الفيضان» يجب أن يكون لديك حد أقصى من الحماسة والحمية، وحد أدنى من إنجاز ممكن، بحيث تنتقل الرغبة إلى العين والعقل لكي يحقِّقها»[2].

---

(1) Ibid., 242, 240, 87.

(2) The Mutual Flame (London, 1955), 112. Neglected Powers (London, 1971), 49. Mutual Flame, 219, 155, 139.

إن مكان الفتى الجميل هناك في السوناتات، ولا بد من أن يظل هناك. لا يمكنه دخول المسرحيات. روزالند هي الفتى الجميل بعد إعادة تصوره في إطار اجتماعي. فالإشارات المرجعية إلى المثلية الجنسية، نادرة في مسرحيات شكسبير. قد تكون ثمَّة نغمات مثلية مصاحبة لسلوك «ياغو» Iago في مسرحية **عطيل**، وسلوك ليونتيس Leontes في حكاية الشتاء Winter's Tale أو في وفاء أنطونيو لـ سابستيان في مسرحية **الليلة الثانية عشرة**، وإخلاص باتروكلوس Patroclus إلى أخيل Achilles في ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida. إلا أن شكسبير لم يعِش مطلقًا على المثلية الجنسية، ولم يبنِ عليها مسرحية أو شخصية رئيسية، مثلما فعل معاصره مارلو Marlowe الذي يفتتح مسرحيته ديدو، ملكة قارطاج Dido, Queen of Carthage بجوبيتر Jupiter «يهدهد غانيميدس على حجره» ويفتتح مسرحية إدوارد الثاني Edward the Second بعاشق الملك، وهو يقرأ رسالة غرامية mash note على قارعة الطريق. وتنتهي هذه المسرحية بإعدام الملك المثلي إعدامًا شرجيًا بسيخ ملتهب.

على العكس، أرى عند شكسبير فصلًا عنصريًا بين الجنسين، فهو يحوّل المثلية الجنسية عبر الصنف الأدبي إلى شعر غنائي، فيما يبقيها خارج الدراما. ولقد تحدثنا عن الفتى الجميل الذي اخترعه الإغريق بوصفه مخنثًا أپولونيًا، صامتًا ومتوحد مع الذات لا يعترف بوجود شيء لا يوافق هوى نفسه. فهو عمل فني، ظهر إلى الوجود بواسطة عين المعجب التبجيلية. في الصمت تهديد للدراما التي تنتعش بالصوت. ويحدثنا نورثروب فراي Northrop Frye عن «الانغلاق الذاتي لعالم الشاب الجميل غير المنتج، النرجسي في سوناتات شكسبير، 'سجين مائع محبوس داخل جدران زجاجية'»[1]. يستخدم «فراي» صورة خيميائية من السوناتا الخامسة، حيث زهور الصيف مقطرة في قارورة تقطير العطر، مثل الحب والجمال حين يتحولان إلى فن. إن الفتى الجميل في السوناتات شخص غير اجتماعي، مستغرق في ذاته. وشكسبير يحثه على الزواج، وإنجاب ورثة؛ لئلا ينتهي النسب العريق الشريف (سوناتات 1-17). والمثير للسخرية هنا، كما أرى، أنه إذا كان على الفتى أن يفي بالالتزام الاجتماعي للزواج، فهو بلا شك سيفقد في الحال جماله النرجسي الفاتن، ذلك الجمال الناتج بالأساس عن إزاحته عن الزمان والمجتمع. ولقد سبق وشددت على قسوة النمط الأپولوني، وكيف أنه نمط مطلق مستبد، وانفصالي. الكائنات أپولونية عاجزة عن المشاركة الديونيسوسية: أي لا يمكنها «تشترك أو تسهم»، حيث إن الأپولونية وحدوية باردة، وغير قابلة للتجزئة. إن ارتداء

(1) A Study of English Romanticism (New York, 1968), 140.

روزالند المخنَّثة ملابس الرجال، يورثها التزام الفتى الجميل بالزواج، الفتى حبيس السوناتات لرفضه الاندماج الاجتماعي. فتى جميل في المسرحيات قد يبدو ضحلًا وضئيلًا. ففي دراما شكسبير، الشخصية الوحيدة لغانيميدس أو الفتى الجميل الوحيد امرأة. وفي شخصية روزالند، فإن الفتى الجميل يقوم بالاختيار للآخرين، لا لنفسه.

إن تأملات شكسبير التي يسقطها على الأقنعة المخنَّثة في مسرحياته، ملهمة بخميرة أدوار عصر النهضة الجنسية، التي ضربت إنجلترا في وقت لاحق متأخرة في ذلك عن إيطاليا. وحقيقة كون شكسبير ومارلو Marlowe قد ولدا في العام نفسه الذي مات فيه ميكيلانجيلو في سن التاسعة والثمانين، تصور المسافة بين هاتين المرحلتين القوميتين من مراحل النهضة. ولقد حمل الوعاظ البيرويتانيين، أو التطهيريين، بعنف على الرجال المتأنثين، وعلى النساء الذكوريين ممن يرتدين ملابس رجال. ومن ثم، فإن كوميديات شكسبير المخنَّثة خاصة فيما يتعلق بارتداء ملابس الجنس الآخر، تناقش قضية عامة، وتتخذ موقفًا ليبراليًا حيالها. وعلى خلاف بوتشيلي الذي سمح لـ سافونارولا[1] Savonarola بتدمير أسلوبه الوثني، فإن شكسبير لم يلِن مطلقًا للضغط الديني البيوريتاني. والحقيقة أننا نجد في مسرحياته اليعقوبية تحولًا صوب الانحطاط، بدلًا من التحول بعيدًا عنه. لقد واصل شكسبير الاعتقاد في الأقنعة الجنسية طريقة للتعريف الذاتي. وقد عولجت هذه الثيمة بطرق مختلفة في صنفيّ أعماله الرئيسيين؛ المسرحيات والسوناتات. فسوناتاته تم تداولها مخطوطة وسط زمرة أرستقراطية، تتميز بالذاتية والخصوصية الأپوللونية. لكن المسرحيات كانت معنية بطبقات مسرح جلوب Globe Theatre المختلطة اجتماعيًا، تلك «الكثرة» والتعددية Many الديمقراطية التي يساوي بلوتارك بينها وبين ديونيسوس. ومن هنا، فإن التحولات الجسدية التي تحدث لشخصيات شكسبير المخنَّثة، كانت تحاكي تعددية جمهوره الفظة.

إن لعب الممثلين الصبيان لأدوار فتيات، يعد أمرًا متسقًا مع ما تزعمه مسرحية **كما تشاء**

---

(1) **جيرولامو سافونارولا** Girolamo Savonarola (21 سبتمبر 1452 - 23 مايو 1498)، متدين وسياسي إيطالي، ينتمي إلى نظام الرهبان الدومينيكان. أدرِجت مؤلفاته في الطبعة الأولى (1559) لفهرس الكتب المحظورة. والآن هو ممنوح لقب خادم الرب، وقدمت دعوى تطويبه في 30 مايو من عام 1997 من قبل أسقفية فلورنسا. وكان زعيم فلورنسا منذ عام 1494 حتى إعدامه حرقا في عام 1498. واشتهر مصلحا دينيا وواعظا مناوئا للنهضة وحارقا للكتب ومحطما لما اعتبره فنًا غير أخلاقي. وخطب مهاجما بشدة ضد ما رآه فسادا أخلاقيا من جانب رجال الدين، وكان خصمه الرئيسي البابا إسكندر السادس. يُنظر إليه أحيانا باعتباره بشيرا لظهور مارتن لوثر والإصلاح البروتستانتي، رغم أنه بقي كاثوليكيا ورعا وتقيا طيلة حياته. [المترجم].

من أن الفتيان والنساء متشابهون وجدانيًا. فروزالند مثل غانيميدس، تزعم أنها أشفت رجل من حبه بادعاء أنها معشوقته: «في أي وقت يمكنني ألا أكون سوى شابة متقلبة مثل أوجه القمر moonish لا تستقر على حال، حزينة، متخنثة، سهلة التغير، مشتاقة مُحِبة، وفخور، ومبهرة، ووقحة، ضحلة، ومهزوزة.. تذرف الدمع أحيانًا، وتطلق البسمات وأحيانًا أحيانًا؛ بعض من شيء لكل عاطفة، وأي شيء لكل برود، حيث الفتيان والنساء أنعام من هذا النوع، في معظم الأحوال» (III.ii.400-06). ثمَّة تنويهات وتلميحات هنا لإثارات وتهيجات اللواط الفاتنة. يقول ميركيوري Mercury عند ڤرجيل، «المرأة دائمًا متنوعة ومتغيرة» (Aen, IV. 569-70). ويوافق دوق فريدي Verdi قائلًا: «La donna e` mobile». المرأة متنقلة، متغيرة، متلونة. الفتيان متقلبون moonish، كما تقول روزالند، بسبب زئبقية عقولهم، فيما يشبه المراحل دائمة التحول للقمر الأنثوي، حاكم حياة النساء. وفي حديث شكسبير عن المراهقات، دليل آخر على ما وقع فيه «فان دن بيرغ» Van den Berg من خطأ، بقوله لم تكن المراهَقَة ملحوظة أبدًا قبل التنوير، وبالتالي فهي لم تكن موجودة. فخطاب روزالند بمثابة «كتالوج» لسرعة تحولات الشخصيات الأقنعة، تلك الحركة الحرة الطائشة الرعناء، بين الحالات المزاجية التي أطابقها مع هيرمس/ ميركيور المحب العابث، والمخادع في الوقت نفسه. هل الفتيان والنساء متحولون تحولا متطايرًا بحكم الكيمياء الهرمونية؟ لدى بعض الفنانين والكتاب الذكور الحساسية العصبية والأنامل الدقيقة المرتعشة نفسها التي لدى النساء. تبدأ الحساسية من الجسم الذي يتبعه العقل والصنعة بدورهما.

في مقامات أخرى يستخدم شكسبير نموذجه الخاص بالتحول المخنَّث السريع بتوسع؛ ليشمل رجالًا معينين، أو رجالًا في مواقف خاصة. «المجنون، والعاشق، والشاعر/ كلهم في الخيال مندمجون في واحد»: الفنانون والعشاق مثلهم مثل المجانين lunatics. (و lunaticsتعني حرفيًا «رجال قمريون») (Midsummer V.i.7-8). أن تحب «يعني أن تكون مجنونًا تمامًا بالفنتازيا». العاشق الحقيقي هو شخص «غير رابط الجأش، وخجول مستح في كل حركة وإشارة»، إلا صورة معشوقته. ينبغي للعاشق أن يرتدي قماش التافتاه taffeta متحوّل الأصباغ، «فعقله مثل العقيق الأزرق الذي سرعان ما تتغير ألوانه، وتتراقص تحت ضوء الشمس» (AYLI V.ii.93-20; Twelfth II.iv.17, 73-75). الحب ينزع عن الذكورة ماديتها. الأشياء تتلألأ، وتهتز، وتنسال. الفن والحب يحللان العادات والصيغ الاجتماعية، في حالة من السيولة الديونيسوسية. بهلوانات شكسبير هم أيضًا يسكنون عالمًا من الحرية الخنوثية، وضيعًا ومنحطًا déclassé. شخصية الأحمق القروسطي، أو المهرج،

كان مصرح لها بإطلاق التعليقات الهجائية، وارتداء الأقنعة المتعددة. ففي مسرحية **الملك لير**، يعطي شكسبير المهرج الجنسي حكمًا بوذية الطابع حول الحقيقة المطلقة، لا يبلغ الملك المغرور كنهها، إلا بعد أن يشق طريقًا مؤلمًا. وفي مسرحية **روميو وجولييت**، يقوم ميركيوتيو Mercutio– الذي يتخذ اسمه من طابع مزاجه الزئبقي الحرون– بدور المهرج النبيل المنحوس. في خطابه اندفاع جنوني للصور، والاستعارات، والكنايات. شكسبير يوحد وجدانيًا وسيكولوجيًا امرأة، وصبيًا، ومجنونًا، وعاشقًا، وشاعرًا، وأحمقَ. هؤلاء جميعًا يتقاسمون فيما بينهم السرعة الفنتازية نفسها والتغير نفسه. فهم في حالة تدفق نفسي قمري، يصبح عند ميركيوتيو الجنوني الهائج اضطرابًا، وعدم استقرار اكتئابيًا هوسيًا. وكشاعر، ينتمي شكسبير إلى الجنون الخفي للجنس المختلط. ففي الجوهر، نجده هو أيضًا مخنثًا زئبقيًا. والسوناتا رقم (29) ترسم واحدة من تأرجحاته المزاجية المحطِّمة، تبدأ بانخفاض، ثم أكثر انخفاضًا، ليحلق بعدئذ أعلى وبعيدًا مع عصفور الشروق.

أما روزالند، الزئبقية الخيميائية؟، فهي ترمز إلى شر الأقنعة المتعددة الكوميدي. فهي وڤيولا تهذبان مشاعرهما، بينما الشخصيات الأدنى منزلة، نجدها مشحونة بإفراط في الانغماس الذاتي. كلا المرأتين تحافظان بصبر على تنكرهما الذكوري في مواقف تضج بالبوح والمكاشفة. ولكنهما مع ذلك، تحمل كل منهما خطابًا مختلفا. ڤيولا شخصية منعزلة مغتمة وكئيبة، فيما شخصية روزالند عدوانية، وعابثة، وممازحة، ومتذمرة، كما أنها وهي سادرة في أقنعتها التي لا تنتهي بسهولة غامضة، تبدو واعية بإبداع الشخصية، وطبيعتها الخلاقة. إن روزالند تمسرِح حياتها الداخلية. وتقف عقلانيًا خارج دورها، بل خارج كل الأدوار. والهجاء الذاتي التدليسي الاحتيالي هو نغمتها المميزة: «فلتغلِق الأبواب أمام فطنة المرأة، وحينئذ ستراها تخرج من النافذة. وإذا أنت أَغلقت النافذة، ستنفذ من ثقب المفتاح؛ وإذا أقفلتَ هذا بدوره، ستجدها تحلق مع الدخان عبر المدخنة» (IV.i.154–57). إن انطلاقة فطنة المرأة، هي هذا التيار العاصف للأنوثة، في أسرة عصر النهضة المغلقة. روزالند تحول الكلمات إلى دخان، في انبعاث روحاني لحراكها الفكري الذاتي، الذي لا يكل. يبدو أداؤها في دور الخنوثة متكلفًا، وفيه بهرجة خنوثية شديدة high camp[1]ـ وهذا مصطلح مفيد هنا، حتى

(1) كلمة camp اخترنا لها في العربية مقابل «مبهرج»، وهي مشتقة عن المصطلح الفرنسي الدارج *se camper*، و«يعني الظهور في موضة مبالغ فيها». ويعتبر عام 1909 أول عام يشهد الاستشهاد بكلمة *camp* بمعنى متباه، مغال، متأثر، مسرحي؛ متأنث أو مثلي؛ وذلك فيما يتصل بنعت المثليين. ومن ثم، فهي كاسم، تعبر عن سلوك فيه بهرجة أو إتيان المرء بسلوك وفق أسلوب مبهرج.. إلخ. وفي قاموس أكسفورد، يعد هذا المعنى غريبًا وغامضًا إيتيمولوجيًا. وفيما بعد تطورت الكلمة إلى مصطلح يصف جماليات الخيارات =

ولو كان مصطلحًا مثليًا قديمًا a useful if passé homosexual term. وجوهر هذه البهرجة يكمن في أسلوبها لا في الديكور. فقد تحقق في روزالند تعريف كريستوفر إيشروود Christopher Isherwood، لكلمة camp أو مبهرج. فهي تهزأ من شيء، وهو هنا حبها لأورلاندو، والذي تأخذه على محمل الجد. وتبدو ذروة البهرجة المبالغ فيها، في مشهد التودد لأورلاندو ومغازلته، حيث تدعي ما هي عليه- كـ روزالند- بالفعل.

تتسم الخنوثة الزئبقية عند شكسبير بالسرعة، فيما يكل التعجل الطائش وعفوية الشباب. وعلى الرغم من تحيزنا الجنسي النوعي، إلا أن روزالند كان بمقدورها أن تتوقف عن النمو كشخصية متميزة، إذا ما أرادت أن تحافظ على مصداقية تنكرها الذكوري. خصوصًا أن مسرحيات شكسبير، كما نوهت سابقًا، تقدر قيمة التطور والمعالجة. إنه إذن التحول الديونيسوسي؛ فشخصية روزالند تحول من نفسها بالذهاب إلى الغابة، بيد أنه كان من الممكن أن تتعرض للركود، لو أنها ظلت هناك. كأن تتقلص شخصيتها الأمازونية/ المحاربة

= والسلوكيات المثلية لرجال من طبقة العلماء. ثم مع ظهور تيارات مابعد الحداثة، تطور اصطلاح «مبهرج camp»؛ ليصير منظورًا شائعًا حول الجماليات دون ارتباطها بأية جماعة محددة. وكان الاتجاه الجنسي في الأصل عاملًا مميزًا في جماعات الذكور المثليين ما قبل أحداث ستونوول pre-Stonewall gay male، أحداث الشغب والاحتجاج التي انطلقت شرارتها صبيحة يوم الثامن والعشرين من يونيه/ حزيران 1969 من فندق ستونوول في حي قرية جرينويتش في نيويورك سيتي، وكانت هي الأحداث الأولى من نوعها التي يشن فيها الذكور المثليون هجومًا على الشرطة والنظام، تعبيرًا عما أسموه بالاضطهاد الذي يلاقونه كأقلية جنسية. وأصبحت هذه الأحداث علامة فارقة كبداية لحركة حقوق المثليين لا في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل في العالم. وقد نشأت «البهرجة» من قبول المثلية بوصفها تأنثًا أو أنوثة. وللبهرجة مكونان رئيسيان، جذورهما أنثوية، هما: swish وتعني المثلي المخنث المتأنث، ومرجعها إلى ارتداء الثياب الفاخرة وفق أحدث صيحة، ثم drag وتعني أيضًا الخنوثة التي تظهر في ارتداء شخص من نوع اجتماعي ملابس النوع الاجتماعي الآخر، والعكس. ويعود هذا المصطلح بجذوره إلى المجتمع الأثيني في القرن الرابع قبل الميلاد، حيث كان من الشائع تعرض الأشخاص الذين لا يتسقون مع أدوارهم الاجتماعية ذكورًا أو إناثًا؛ أن يسحلوا في الشوارع dragged عقابًا لهم. وورد استخدام مصطلح «المخنث المبهرج» drag queen في الكتابة للمرة الأولى عام 1941.

للاطلاع على مزيد من المعلومات والمداخلات، انظر:

Swish: My Quest to Become the Gayest Person Ever by Joel Derfner, Broadway Books, 2008

Stanley, J. P. (1974) «When We Say 'Out of the Closets!'» College English, 36, 7.

Core, Philip (1984/1994). CAMP, The Lie That Tells the Truth, foreword by George Melly. London: Plexus Publishing Limited.

[المترجم].

الباسلة المتجاسرة، وتدخل في طور التفاهة. أو كانت تحولت إلى مخنَّث آخر من مخنَّثي شكسبير الزئبقيين، على شاكلة الروح السماوية المتوثبة أريل Ariel الذي يتحول سريعًا إلى جميع الأشكال. فنحن نراه يتحول إلى هاربي (الناتشة) Harpy، وحورية بحر. أريل هو «تل أويلنشبيجل»[1] Till Eulenspiegl المخادع، وشخصية «بتير بان»[2] Peter Pan عند باريي J. M. Barrie (صبي لعبت دوره ممثلة). هؤلاء يظهِرون آثار التغير والتحول الأنثوية على أجساد الذكور. وهذا هو ما يقلب المبدأ الذي وجدته عند ميكيلانجيلو، والمتمثل فيما تضفيه الآثار التذكارية من ذكورة على النساء. كان على روزالند أن تضح حدًا لتحولها وتبدلها هذا، وتعاود الانضمام إلى النظام الاجتماعي في عصر الرينيسانس. ولا شك في أن الإخراج الحديث للمسرحيات الشكسبيرية، يفتقد تمامًا إلى النمط الصارم لحالة التخلي، أو التبرؤ الطقوسي، التي نجدها في مسرحية **كما تشاء**. فروزالندا لا هي شخصية «بيتر بان» من ناحية، ولا هي شخصية سالي ستون Sally Seton مدخنة السيجار الطائشة عند فيرجينيا وولف من ناحية أخرى. إنها لم تكن نزقة رعناء يومًا، أو مبتذلة بذيئة. يكمن خلف عبثها وتلاعبها باللغة والأقنعة ضغط للإرادة المسيطرة. كما أن تعددية المزاج تميل بها نحو الفوضى. لذا تجد شكسبير بحكمته المنتمية إلى عصر النهضة، يلجأ إلى إخضاع تلك التعددية للبنية الاجتماعية، لاستيعاب فيض طاقاتها الغزيرة في إطار الزواج. ففي عصر النهضة كما هو الآن، لا بد من أن تكون المسرحية إنا جزءًا من جدلية عمل ما، أو أن تصبح انحطاطية.

في ذروة أحداث مسرحية **كما تشاء**، ترتب روزالند احتفالًا لوداع نفسها المخنَّثة. إنها

---

(1) «تل أويلنشبيجل» شخصية مخادع بارع، وسفيه. وتضرب تلك الشخصية بجذورها في الفلكلور الألماني ما دون المتوسط، وقد ذاعت سيرتها في الطبعات الشعبية التي تروي الأحداث وفق نسق تترابط فيه القصص بخيط رفيع، توضح المسار المهني للشخصية المرتبطة بالمتشردين picaresque، في ألمانيا بشكل رئيسي، ثم في هولندا، وفرنسا. وقد دخلت هذه الشخصية إلى نسيج الثقافة الإنجليزية متأخرًا في القرن التاسع عشر، وكان أول أديب ذكرها في الأدب الإنجليزي، هو بن جونسون Ben Jonson في مسرحيته الكوميدية الخيميائي *The Alchemist*. وقد أصبحت الآراء النقدية والأدبية الحديثة تميل إلى اعتبار تل أويلنشبيجل شخصية خيالية، جمعت خيوطًا عديدة من الحكايات الشعبية في العصور الوسطى. [المترجم].

(2) بيتر بان شخصية من اختراع الروائي الاسكتلندي جي إم باريي J. M. Barrie (1860-1937) لصبي شقي يمكنه الطيران ويرفض أن يكبر أو ينمو مستخدمًا في ذلك حيل سحرية، ونراه يقضي طفولته الدائمة التي لا تنتهي في مغامرات على جزيرة صغيرة تسمى نيفرلاند Neverland. كزعيم لعصابته الأولاد المفقودون متفاعلين مع الجنيات والهنود والقراصنة ومن وقت لآخر يقابلون أطفالًا عاديين من العالم الخارجي. [المترجم].

لحظة فطنتها القصوى، وتجلي ذكائها المبدع. في هذا المشهد تصبح الخيوط الرومانسية الممتدة عبر المسرحية، في التباس كامل، ويعتريها التشوش. روزالند تزعم أنها بـ «السحر» سوف تحقق لكل شخص رغبته التي يتمناها من صميم قلبه. تكشف النقاب عن هويتها الخاصة، ويكون جندرها هو مفتاح ذلك الكشف. فمسرحية **كما تشاء** تنتهي بتجربة خيميائية، حيث تقوم روزالند بوصفها ميركيورس المخنَّث، بتحويل شخصيات المسرحية ومصائرها، بما فيها شخصيتها ومصيرها هي نفسها. يبدأ العمل العظيم برقية، بتعويذة أو ابتهال من التثبيت أو الإحباط الإيروتيكي. وتدور جميع الخيوط في دائرة مفرغة، صانعة حلقات من الابتلاع التدويري الذاتي كيميائي الطابع (V.ii.82–118, 116 iv.–24). وتطرح المسرحية لغزًا متشابكًا، عويصًا كالعقدة الغوردية[1] Gordian knot. لكن شخصية روزالند، المنضبطة ذاتيًا، تحل هذه التعقيدات المحيرة؛ عندما تظهر بلا تنكُّر، فتكون هي النتيجة لقياس جنسي منطقي وأنيق. إن ظهورها السافر في دور العرّافة المتكهنة، يعيد ترتيب الفوضى الإيروتيكية للمسرحية. هاهي ذي «أم الهول» ترد على أحجيتها الخاصة. رد أوديب، «الإنسان» يعمل ثانية، بالنسبة إلى روزالند هو الإنسان anthropos، أو إنسان الخيمياء الكامل.

إن جندر روزالند المهجن، وتحولاتها الإدراكية، يمثلان معًا الزئبق بالنسبة إلى ميركيورس، ذلك الخيميائي الذي امتلك ألوان قوس قزح ذيل الطاووس. يقول يونج Jung إن ميركيورس، هو «المادة والروح معًا»[2] مثله مثل روزالند. روحانية روزالند في نقائها، وغايتها، ووفائها الرومانسي؛ وحالة المادية لديها في واقعيتها وبرجماتيتها المُرة اللاذعة. أطروحة خيميائية في

---

(1) **العقدة الغوردية** هي أسطورة تتعلق بالاسكندر الأكبر، يستخدم المصطلح عادة للدلالة على مشكلة صعبة الحل يتم حلها بعمل جريء. في فترة من الزمان كان أهل فريجيا بلا ملك شرعي. قامت عرافة في تلميسوس (عاصمة فريجيا القديمة) بالتنبؤ أن الرجل القادم الذي سيدخل المدينة راكبا عربة يجرها ثور سوف يصبح الملك القادم. كان هذا الرجل هو الفلاح الفقير غوردياس الذي دخل المدينة بعربة يجرها ثور فأعلنه الكهنة ملكا. عرفانا بذلك قام ابنه ميداس بتقديم العربة إلى الإله الفريجي سبازيوس (الذي قابله عند الإغريق زيوس) وقام بربطها بعقد لا يبرز منه أي طرف حبل. كانت هذه العربة لا تزال موجودة في قصر ملوك فريجيا القدماء في غورديوم حين دخلها الإسكندر الأكبر في القرن الرابع قبل الميلاد، وكانت فريجيا حينها ساتراب (أي مقاطعة) في الإمبراطورية الفارسية. عام 333 ق.م. أثناء قضاء الاسكندر فصل الشتاء في غورديوم، حاول حل العقدة. عندما لم يجد طرفا للحبل ليحل العقدة قام بقطعه بضربة من سيفه. بعد هذه الحادثة ادعى مؤلفو سيرة الإسكندر أن العرافة كانت قد تنبأت أيضا أن من يحل هذه العقدة سيكون فاتح آسيا. وقد قام الإسكندر بفتح آسيا واصلا إلى نهري جيحون والسند. [المترجم].

(2) Collected Works, 12:69; 13:237.

بداية القرن السابع عشر، تُدعَى آتالانتا[1] الفارة أو المدبرة Atalanta Fugiens. أطروحة تجعل الصائدة السريعة مجازًا، وكنايةً عن «قوة ميركيوري/ الزئبق المتطاير»[2]. ومسرحية **كما تشاء** تقارن روزالند بآتالانتا، وتطابق بين الفطنة والسرعة: «كل الأفكار.. مجنَّحة» (III. 74-ii.147; IV.ii.273). إن روزالند في تحفظها الوجداني، ونشاطها وحيويتها اللفظية، هي آتالانتا المدبرة fugiens، حجَر الفيلسوف، أو ريبيس rebis المخنَّث، في الكيمياء، الذي غالبًا ما يظهر بأجنحة، يفسرها «يونج» كـ «حدس أو قدرة روحانية (مجنحة)»[3]. وهي من جانب آخر، في جمعها بين الذكر والأنثى في شخصية واحدة، فأنها تكون ميركيورس جامعةً بين السرعة والذكاء الحاد. السرعة بوصفها تعاليًا خنوثيًا. وهذا ما نراه في المحاربة كاميلا عتد ڤرجيل، وفي ميركيوري المخنَّث عند جيامبولونا Giambologna في حالة فرار انتشائي.

روزالند هي العامل المساعد على التفاعل في مسرحية **كما تشاء**، الإكسير السحري الذي يحول المعادن الرخيصة إلى معادن نفيسة. وقد لمحنا محرر آتالانتا الفارة، يشير إلى أن «ميركيورس Mercurius هو الزئبق الذي يجب أن تتحلل فيه المعادن، وتتقلص، إلى المادة الأولية قبل أن تصبح ذهبًا»[4]. وقد ذكرنا أن الريبيس rebis، غالبًا ما يظهر كائنًا من أخ وأخت يمارسان معًا جنس المحارم. وشكسبير يبدل أدوار الغابة لكل من روزالند Rosalynde، وآلينا Aliena عند لودج Lodge، آلينا (هي «سيليا» عند شكسبير) من خادم وسيدة إلى أخ وأخت، كما لو كان يمهد لمحاكاة كيميائية. ولكن مثل هذا التغير لا ينتج حالة إيروتيكية، نظرًا إلى الصبغة السحاقية التي تطبع علاقة الصداقة بين روالنيد وسيليا. فهن كابنتيّ عمومة من الدرجة الأولى، تكونان أيضًا عرضة لممارسة جنس المحارم.

---

(1) **آتالانتا** هي شخصية أسطورية من الميثولوجيا الإغريقية. يروى أنها كانت صيّادة سريعة الجري، وأنها لعدم رغبتها في الزواج قد وضعت شرطا على كل من يريد أن يتزوجها، وهو أن يسبقها في الركض. فمن سبقها تزوجته، ومن هزمته يُقتل. ووفق الأسطورة فإن أفروديت أعطت لابن عم لآتالانتا اسمه هيبومينيز - يعرف أيضًا باسم ميلانيون - ثلاث تفاحات ذهبية. وقد ذهب ذاك الرجل ليسابق آتالانتا. وفي السباق ألقى بالتفاحات الذهبية أمام آتالانتا، فانحنت لتلتقط التفاحات، وهو ما أدى لخسارتها للسباق وزواجها منه. [المترجم].

(2) Michael Maier, Atalanta Fugiens, ed. H. M. E. De Jong (Leiden, 1969), 316. First published 1617.

العبارة تظهر في عبارة تصديرية في صفحة العنوان في كتاب ماير المذكور.

(3) Collected Works, 12: 202.

(4) Atalanta Fugiens, 9n.

ومعاملات ميركيورس Mercurius الأولية عند شكسبير، هي نفسها رومانسية سيلفيوس وفيب Sylvius-Phebe (الثنائية التي تصبح مثلثًا)، وتضليل وخداع أورلاندو المحروم من الحب. وتتوالى هذه التجارب الخيميائية، في القارورة الزجاجية الكيميائية المغلقة للمسرحية. وتمر روزالند مثل نيرو Nero، بتجارب مع الشخص والمكان. ولكن سحرها أبيض وليس أسود، سحرًا يفضي إلى الحب والزواج، بدلًا من الفسوق والموت. عند لودج، تطالب روزالند Rosalynde بأن تكون لها صديقة «ذات خبرة عميقة في استحضار الأرواح والسحر»، أما عند شكسبير، فروزالند هي من تنتحل لنفسها هذه القوى السحرية، وبجرأة. إنها مخرجة الفينالة ونجمتها. كما أن لحظتها الآمرة الأكثر هيراركية هي للمفارقة اللحظة التي تنحي فيها جانبًا خنوثتها، وبطريقة طقوسية؛ لتلبس القناع الاجتماعي كزوجة مطيعة لـ أورلاندو. إن خطابها التعويذي وهي في لباس أنثى، يعيد إلى المسرحية طبيعيتها- بصورة احتفالية- حين يعيد إليها حالة الغيرية الجنسية. في تلك اللحظة نراها تصنف وتنقي علاقاتها الاجتماعية الرئيسية من شوائبها، ثم تضفي عليها من الخارج حالة مادية ملموسة، بعد أن كانت علاقات مرتبطة في ذهنها بمظاهر معينة. هذا جزء من بنية اجتماعية جديدة تمت صياغتها، مع عودة أبيها من جديد إلى سلطته الدوقية. «دوكدام، دوكدام دوكدام ducdame» هكذا يغني جاك.. مرددًا كلمة لا معنى لها، حيرت الدارسين والأساتذة (II.v.49). وإنّي لأفسرها هنا بأن «الدوقية duke لعنة dame». إن روزالند، مثلها مثل عمها، سطت على رجولة أبيها. وها هي الآن تعيد ما ليس لها؛ لتسترد جنسها الحقيقي.

سحر روزالند حقيقي، حيث إنها تنتج هايمن Hymen، روح الزواج الذي يدخل معها في المشهد الأخير. هايمن شخصية بارزة في حفلة البلاط التنكرية، ولكنه بصراحة لا يجد له مكانًا في مسرحية شكسبير. إن فرضه يمثل إحراجًا لنقاد المسرحية الحداثيين الذين يتجاهلونه كلما أمكن. إذن لمَ هذا الغزو الرمزي الأمثولي لمسرحية **كما تشاء** الواقعية الصادقة؟ أول سبب في رأيي، أن هايمن يرمز إلى الزيجات الجماعية التي تضع نهاية الكوميدية الشكسبيرية. إنه يشير إلى توافقية ما وانسجام اجتماعي، من شأنه أن يحبك الطبقات الاجتماعية، ويدفع الشخصيات المستبعدة إلى العودة للمدينة المنقذة. ولكن هايمن أيضًا هو نتاج للخيمياء السيكولوجية للمسرحية. فقد كان للعملية الخيميائية شقّان: تقطير وإعلاء. هايمن في صورته التقليدية كشاب جميل، هو إعلاء جنسي. هو انبعاث آخر لروزالند نفسها، أو ازدواج لها. هو شبح ذكورتها، على الرغم من أنه متعوَّذ عليه ومطرود، إلا أنه يتلكأ ليترأس المنفى من آردين Arden. إن شكسبير هنا يستخدم تقنية الامتلاء الأمثولي الرمزي، هذا المصطلح

الذي اخترعتُه لأصف لوحة العذراء مع القديسة آن. إن مضاعفة هايمن الغريبة لروزالند، تأتي مثل التركيب أو التجميع الفوتوغرافي الأخرق لشخصيتين نسائيتين عند ليوناردو. حيث تغرق العين في الأقنعة الجنسية. وهايمن بالنسبة لشخصيات مسرحية **كما تشاء** التي تقف فزعة، هو صورتهم العقلية لروزالند المخنَّثة، تلك الصورة جماعية الإسقاط، والتي أصبحت الآن مجرد ذاكرة. هايمن بالمعنى الخيميائي هو تقطير مرئي لخبرة روزالند الجنسية التحولية. فهي في مؤامراتها الرومانسية جسدت هايمن، ومن ثَمَّ أثارت وجوده. ومثل ميركيورس الذي تغلب على ازدواجيته الجنسية، مضفيًا الكمال على معدنه الرخيص، فإن روزالند تمتلك القوة السحرية للانسجام والتآلف، ضامنة التكامل بين عصر النهضة والنظام الاجتماعي.

إن روزالند «زئبق سريع الاشتعال ونفيس مستخرج بالطبيعة والفن»[1]، باستعارة عبارة باراسيلسوس Paracelsus. إنها تعيد تفسير الأمازونة/ المحاربة الكلاسيكية، حينما تجعل البسالة والجسارة الجسدية بسالة وجسارة فكرية. روزالند هي نسخة شكسبير من مخنَّثات سبنسر الفاتنات. حيث يصبح درع الأمازونة بريتومارت المتلألئ، وسيفها الملتهب، هما فطنة روزالند التي لا ترد. بطلة شكسبير المخنَّثة تتمتع بكبرياء، وحراك ذكوري، وتحكّم أرستقراطي بارد نادر الوجود في النسخ المعاصرة البسيطة من المخنَّثات التي لا تبقي ولا تذر من روزالند، المثالية التي عليها أن تتحلى بالغنائية والقوة. لا بد أن يتوافر فيها ذكاء، وعمق، وعفوية، وشيء ما سريع وحيوي، مع لمحة من البرية والانفلات. روزالند الفتاة- الصبي في حالة آتالانتا الفارة، تتقلب من مزاج إلى مزاج، في استحياء مراهق. إن أقرب شيء رأيته في روزالند الحقيقية عند شكسبير، هو الأداء الروحي للممثلة باتريشيا شاربونو Patricia Charbonneau في دور رينو Reno «الكاوجيرل» cowgirl، أو راعية البقر المبهجة، في فيلم Dessert Hearts (1985) للمخرجة دونا ديتش Donna Deitch، الذي يستند إلى قصة حب سحاقية للكاتبة جين رول Jane Rule.

روزالند في صورة ميركيورس أو الزئبقي، تتمتع بابتسامة سريعة، وعين متحركة. إن رؤية شكسبير للمرأة رؤية ثورية. فعلى خلاف بيلفويب أو بريتومارت، تتمتع روزالند بطبيعة داخلية، مبهجة ومرحة. ليست إذن ساحة سبنسر العَبُوس لمعركة الفضيلة مع الشر. كما أن الابتهاج الذاتي عند روزالند لا يشبه ابتهاج موناليزا. فلا يوجد لدى روزالند ضباب شيطاني للأنوية، ولا يحلق من فوقها احتباس ذاتي. بل لديها يقظة تنشيطية ومنعشة. فهي ليست موناليزا نصف النائمة بصورة يكتنفها اختيال بالنفس، مثل امرأة عصر النهضة في نظر ليوناردو. موناليزا ما

(1) Hermetic and Alchemical Writings, 1: 66.

زالت تمتلك عين الطراز القديم البائد، العين الغرغونية الشاحبة. إنها تحرقنا بنظراتها. العين الشيطانية لا ترى شيئًا غير فريستها. هي تسعى إلى تجسيد القوة، تجسيد فاشية الطبيعة. ولكن عين روزالند هي تلك العين الاجتماعية التي تتحرك لترى. إنها تسحب الأشياء إلى الداخل، لا تصدها. عيناها لا تدوران بشهوة مثلما تدور عينا النداهة عند سبنسر، العينان الزلقتان المفترستان والمستحوذتان. عينا روالند تبجلان تكامل الأشياء والأشخاص. حركيتهما تدل على معالجة عقلية للمعلومات، علامة الذكاء الغربي المرئية. رأينا عند سبنسر العين الفاضلة محكومة بقسوة. وحتى القرن العشرين، كانت النساء المحترمات يحافظن على غض أبصارهن بتواضع. أما شكسبير، فيشرّع للعين الأنثوية حركتها الجريئة، ويطابق بينها وبين الخيال والتخيل. في الحقيقة عين روزالند عين إدراكية؛ فهي ترى وتفهم. بطلة شكسبير العظيمة حين توحد تعددية الجندر، والأقنعة، والكلمة، والعين، والفكر.

وعلى الرغم من حب شكسبير للشخصية الفاتنة ذات الأمزجة والأقنعة المتعددة، إلا أنه يُخضع جميع شخصياته للصالح العام. السلسلة العظيمة للوجود تعبر عن نفسها في نهاية مسرحياته. حيث ينطلق النموذج السيكو- خيميائي لكوميديات شكسبير، ويتحرر معيدًا الاعتبار للاندماج في المجتمع. ومن هنا، فإن السيولة والتحولات الديونيسوسية إما أن تتحرك صوب ترتيب أپوللوني نهائي، يمثل لها قيمة أخلاقية نهضوية، أو يرد بها شكسبير على سبنسر جاعلًا إياها تنتمي إلى عصر النهضة. ففي مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** (1606-1607) يوسع شكسبير سيكولوجية كوميدياته المخنَّثة. **أنطونيو وكليوپاترا** تبين لنا ما يحدث عندما ترفض الأقنعة الجنسية إعادة الاندماج في المجتمع، وتصر على بقائها في الطبيعة، مع عالم التحولات الدائمة. هذه المسرحية تؤكد لنا أن الموت الروحي، سيكون بلا شك ثمن بقاء روزالند مخنَّثة في غابة آردين.

إن مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** التي ساد الاعتقاد منذ زمن بأنها معيبة تقنيًا، قد تكون المسرحية الشكسبيرية المفضلة لدى جيلي من النقاد. فعلى خلاف الأساتذة من الجيل السابق، فإن بعضنا يجد مسرحية **الملك لير** مملة وفجة، وكنا نتوجس خيفة من تدريسها لطلابنا المحتدّين الساخطين. لقد أخذت مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** مكانتها الحقة. إن كثرة مشاهدها المتلاحقة المضطربة محلقةً نحو منطقة المتوسط القديمة، لا تثير حساسية الدارسين في مجال السينما. ها نحن مرة أخرى أمام العين المتحركة عند شكسبير. أتصور أن كاميرا سبنسر هي عدسات الزووم المتميزة بوسوستها بين البعيد والقريب، إنها كاميرا مركزة، وأيقونية. ولكن كاميرا شكسبير الممسوكة باليد، تأخذنا إلى الهواء، تحلق بنا في الفضاء

الغربي المهيمن. وإن كانت مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** تتبع بدأب مصدرها عند بلوتارك Plutarch، إلا أن شكسبير، كعادته، يضيف إليها ما يخصه من تحولات خنوثية، وأقنعته المشرقة المشعة. وإني لأرى هذه المسرحية بوصفها الرد الأكثر شمولًا بين ردود شكسبير الأدبية على سبنسر. مصر في مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** هي بستان السعادة أو عريش الغبطة Bower of Bliss، كما ذكرنا عند سبنسر، مصر مكان آنس ومفضل للنداهة. ولكن شكسبير، الخيميائي الديونيسوسي، عازم على إنقاذ الطبيعة من صبغتها الشيطانية المتحوّلة. سوف يظهرها في أكثر حالتها بدائية ووحشية، ثم ينبري للدفاع عنها. ولكن الكلمة الأخيرة في عصر النهضة، لا بد أن تكون للنظام.

على مدار القرن الماضي، مُنّيت شخصية كليوپاترا شكسبير بتغير جذري في قدر حصتها النقدية. فقد كان من المعتاد أنها الأقل منزلة بين بطلات أعمال شكسبير. فتحررها الجنسي وما تتمتع به من خفة حد التطاير، أفضت بكليوپاترا لأن تكون عرضة للتشهير والذم في العهد الفيكتوري وما تلاه. فقد ساد الاعتقاد بأن تغيراتها المزاجية الحادة، هي ازدواجية أخلاقية. كان من النادر حقيقة في التراث والأدبيات الدراسية والأكاديمية قبل سبعينيات القرن العشرين الذي تميز بتوجهاته النسوية، وجود تعليق مثل هذا الذي قدمه «برادلي» A. C. Bradley: «كثير من الأشياء غير السارة، يمكن أن تقال عن كليوپاترا. وكلما ازداد التفوه بمثل هذه الأشياء، ازدادت ملامح هذه الشخصية الرائعة وضوحًا»(1). ربما كان لأحد مرتادي المسرح في العهد الفيكتوري، وبشكل ملفّق أو مختلق، أن يقول معلقًا بعد مشاهدة إخراج مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا:** «حياتها كم هي مختلفة عن الحياة المحلية لمليكتنا». مذّاك، حدث تغير هائل في الافتراضات الجنسية حول النساء. وهو ما انتفعت منه كليوپاترا انتفاعًا كبيرًا. لقد أعجب الفيكتوريون بـ كورديليا، إحدى بنات لير Lear الأمينات، بوصفها الكمال الأنثوي الذي يتخذ سمت القديسين. بالنسبة لي، وربما وبحكم ارتباطها بالوقت، فإن كورديليا تبدو لي شخصية مأفونة، وماسخة بلا طعم، تزكي نفسها مدعية أنها أحق من الآخرين، وفي الوقت نفسه معوقة لذاتها. أما كليوپاترا، حتى بالنسبة لأكثر المدافعين عنها كرمًا، فهي تمثل مشاكل تفسيرية. فيضها المزاجي لا يريح الناس. فهي، وبتعبيري الشخصي، أكثر مخنَّثات شكسبير ديونيسوسية، إنها حرونة منفلتة، غير قابلة للسيطرة عليها، هي ميركيورس Mercurius/ الزئبقي المتحول الذي لا يطيع قانونًا إلا قانونه هو. ومن هنا لم يكن ممكنًا أن تظل حية في مسرحية!

(1) Oxford Lectures on Poetry (London, 1909), 300.

سبنسر يصور ملكة إنجلترا العذراء الشرسة كأنها ديانا عاجية، وشكسبير يجعلها **ڤينوس** كهرمانية. أما **أنطونيو وكليوپاترا** فهي من طراز باروكي Baroque على نمط لوحة **ڤينوس ومارس**، تفجر الخط البوتشيلي Botticellian line العفيف الطاهر عند سبنسر. فشكسبير يكرر الديالكتيك السيكولوجي لملحمة **ملكة الجان** والخاص بالتحديد الفاصل والقطعي والانحلال dissolution، ولكنه يقلب معانيه. مرة أخرى، النظام الاجتماعي الأپوللوني يعارض الطاقة الديونيسوسية ويربح. ولكن شكسبير، على خلاف سبنسر، يتعاطف تخييليًّا مع المتطرفين الديونيسوسيين. فكما رأينا كان القناع التقليدي لوجه روما الجمهورية مثبتًا عند نقطة التصلب والجمود. **أنطونيو وكليوپاترا** تتخذ لنفسها مكانة في أعظم لحظة تحول في التاريخ، عندما تحل الإمبراطورية محل الجمهورية، خالقة بذلك عصر السلام الدولي الذي سوف تنتشر فيه المسيحية. فجأة تصبح الفضائل الذكورية الرومانية القديمة بائدة بلا قيمة. وحده أنطونيو، الذكر الأشد اضطرابًا جنسيًّا في مسرحية شكسبير، هو من يُثني على الفحولة الذكرية. يتبدى ذلك في احتقاره للقيصر السياسي أوكتافيوس[1] Octavius Caesar، حين يرفض منزالته ندًّا لند. وهو الموقف الذي يمثل مفاجأة حتى بالنسبة لنا، بما يحمله من مفارقة، ومغالطة تاريخية محيرة، خصوصًا أن تحديه قد رُفض بوصفه طلبًا سخيفًا من جانب الجلف إنوباربوس Enobarbus الروماني الوحيد الذي خلا خطابه الوقح من رقة الدبلوماسية البليغة لفجر بزوغ الإمبراطورية.

إننا في مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** نرى روما، وهي تتّبع سيكولوجية جمهورية محافظة.

---

(1) هو **أغسطس قيصر** واسمه الكامل، غايوس **يوليوس قيصر أوكتاڤيانوس** (62 ق.م-14م). وكان يوليوس قيصر أحد قادة روما العظام خال والدته ولسبب وفاة والده المفاجئة تبناه يوليوس قيصر وتولى تربيته بنفسه وأعده ليكون سياسيا. حيث كان أغسطس قيصر قبل أن يضيف اسم والده بالتبني (قيصر) إلي اسمه يعتبر من قبائل روما المتوسطة وبعد تبينه أصبح من نبلاء روما مما مكنه من مزاولة العمل السياسي. عاصر أغسطس أواخر الجمهورية الرومانية وحروبها الأهلية بعد خلاف خاله يوليوس قيصر مع مجلس الشيوخ الروماني وحروبه مع بومبي واغتياله على يد بروتوس، وعندما اغتيل يوليوس قيصر كان هو ابن 18 عامًا ونظر المتنافسون علي الخلافة باستخفاف شديد إليه هذا ابن الثمانية عشر عام، ولكنه بذكائه استطاع الاستفادة من صلة القرابة هذه وتحالف مع عدد من أصدقاء يوليوس مثل أحد جنرالات قيصر وهو ماركوس أنطونيوس أو مارك أنطونيو ضد مغتالين يوليوس قيصر أدى ذلك لحرب أهلية أخرى، ثم انتصاره. صراعه الأخير، كان مع ماركوس أنطونيوس نفسه، ليتوج أول إمبراطور روماني أو أب الإمبراطورية: *Patre Patriae* حيث امتد عهد أغسطس قيصر للأكثر من 30 سنة تعتبر من عصور روما الذهبية إذ كان فيها العمران وقلة الحروب وقد أطلق على هذه الحقبة اسم *Pax Romana* أو عهد السلم الروماني. [المترجم].

الشخصية الرومانية مؤطرة بصرامة، تحافظ على الأنا بالمعنى النفسي وتلزم حدودها. فعند نبأ موت أنطونيو، يعلن القيصر «أن انكسار شيء عظيم، لا بد له من أن يسبب صدعًا هائلًا» (V.i.14-15). وهو ما يعني أن إعلان حدث مهم للغاية، ينبغي أن يحدث جلبة مسموعة، مثل صواعق الرعد. ولكن قيصر أيضًا يتخيل موت أنطونيو أشبه بسقوط تمثال متحطمًا، جسمًا ضخمًا هوَى. وعلى مدار المسرحية، تظهر الشخصية الرومانية استاتيكية وقصيمة هشة، مثل الحجر. وهنا يطلق القيصر على الهوية والقرابة تعريفات بمصطلحات قانونية. فالأولوية للعام المجرد، على حساب ما هو ملموس، ووجداني، وحسي (III.vi.6). دائمًا ما يشجب الرومان أنطونيو لتخليه عن السابق من أجل اللاحق. يتصف النظام الاجتماعي الروماني بالجمود الهيراركي، كما يرى فينتيديوس Ventidius بفطنة وذكاء. صوت روما هو مبدأ الواقع التعس للوفاق السياسي. فيما على الصعيد الآخر في مصر، تنسكب الطاقة في التعبير الذاتي. حيث أنطونيو وكليوپاترا في عربدة سكندرية، وجولة من الأعياد والألعاب بلا نهاية. لقد رأى إينوباربوس كليوباترا لاهثة «تثب أربعين خطوة على قارعة الطريق العام» (II.ii.235). كائنات ديونيسوسية لعوب وديمقراطية. فكليوپاترا كملكة، لا تكترث بالاحتشام والبروتوكول. ابتهاجها يتناقض مع وقار قيصر وتزمته، يقف في تكلف وسط تشريفة رسمية، مدفوعًا بغرض واحد، هو تدشين منطقة المتوسط تحت الحكم الروماني. ليس لدى قيصر حياة شخصية. تتساوى تمامًا لديه المصلحة الخاصة والعامة. ومن هنا، فهو شخص لا يمكن إيقافه عند حد. رجال من هذا النوع يمكنهم أن يكونوا سياسيين عباقرة، أو وحوشًا مخيفة.

أيضًا الزمان والمساحة عند الرومان يطيعان القوانين الأپوللونية. فالقيصر يرى الزمن قطاعًا طوليًا ممتدًا، انتصارًا رومانيًا، سجِل التاريخ المدني (V.i.65-66). أما كليوپاترا، فتغمس الزمن في آنية الخيال الخالدة. والذكريات الممتعة، المحكية بتلك الحالة المباشرة، واللحظية الوجدانية، تبدو لنا أكثر نصوعًا من أحداث تجري أمامنا. إينوباربوس، روماني في روما، تغلب عليه الذاكرة المصرية، عندما يصف كليوپاترا وهي فوق زورقها الملكي. أما قيصر، فهو لا يتذكر إلا من أجل القيام بالواجب، أو من أجل الانتقام. وطوال المسرحية، فإن المساحة الرومانية يتم تعريفها من خلال صور الانغلاق المتضاد مع العالم المتسع الرحب عند أنطونيو وكليوپاترا «سماء جديدة، أرض جديدة».. من الحب (I.i.17). المساحة مقطّعة إلى أجزاء، مثل الإقطاعات الحضرية، في تجلٍّ للحدود والتخوم الأپوللونية للمقاطعات والكُورات، وتجزيء الأراضي. لم لا والرومان يتحدثون عن الأطواق، والحواف، والأسوار، والمقصورات، والأعمدة، تلك اللغة الصلبة القاسية، لغة العمارة العامة، والاحتواء الأپوللوني.

أنطونيو وكليوپاترا لا يحترمان الحدود. هيام أنطونيو «يفيض على القياس o'erflows the measure». فهو يجود «بفائض كرمه»، حتى على الجاحدين. قلبه وصدره يفتئان أزرار قميصه. قلب كليوپاترا الميتة يكدّ؛ لينطلق حرّا. قيصر يضع كتائب جيش أنطونيو القديمة في طليعة الجيش «فذلك الأنطونيو قد يبدو أنه يصب جام غضبه على نفسه» (I.i.2.; IV.vi.22; IV.vi.10 -11). حتى ألد أعدائه يقرون باتساع هويته المتجاوزة لشخصيته. كل شيء في مصر في وفرة، وإسراف. إنه الإفراط الديونيسوسي: «ثمانية خنازير برية محمّرة على الإفطار، من أجل اثني عشر شخصًا» (II.ii.185-86). يحاول قيصر إخضاع فيض الوجدان والإحساس الكامنين في الخبرة المصرية. ويصبح انتصاره معلنًا، عندما تكون كليوپاترا «حبيسة» قبرها، داخل «إطار» إرادته الأپوللونية (V.i.52-56). مثلما أوريزن Urizen الطاغية عند بليك Blake، يفرض قيصر نطاق القياس الأپوللوني البارد، على «تنوع كليوپاترا اللامحدود» (II.ii.242).

إن الرؤية العالمية الرومانية لقيصر، هي رؤية أپوللونية متيبسة، مسلوبة النضارة والحيوية: نظام تراتبي/ هيراركي، وكرامة، نوع من التصنيف الفكري، الذات الوحدوية المكتفية بنفسها بحوافها الحادة، في انفصال تام عن جنسانيتها وحسّيتها. وباستعارة عبارة نيتشه، فإن راعي قيصر هو «أپوللو، مؤسس الدول»[1]. أما الرؤية العالمية لكليوپاترا، فهي رؤية ديونيسوسية فاجرة داعرة: تتسم بالإطاحة بالحدود والتخوم، متعددة الأقنعة، غارقة في الأكل والشراب، والجنس؛ تمتلك طاقة فوضوية، وخصوبة طبيعية. قيصر وحاشيته يطلقون على أنطونيو «المتأنث»، على الرغم من أن أنطونيو بالمعنى المعتاد، أكثر ذكورة من قيصر الذي يبدو مجرد نمط إداري ماسخ، محايد جنسيًا، خصيّ. مخنَّث أپوللوني. لقد فقد القناع الجنسي المهيمن لـ **ملكة الجان** كامل سحره عند سبنسر، في غمرة الصنف الأدبي الديونيسوسي عند شكسبير. إذ تبدو الأپوللونية في مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا**، مجرد فضولية وتطفل.. إحن وتفاهة عقول صغيرة.

فيما يتم تصوير التعددية الديونيسوسية لكليوپاترا بثراء عبر المسرحية كلها. على سبيل المثال، عندما تسمع كليوپاترا بزواج أنطونيو من أوكتاڤيا، تترنح للخلف والأمام، بين عاطفتين متطرفتين، خمس مرات في عشرة سطور (II.v.109-19). وموسيقيًّا لكل أرجحة مزاجية، باتجاه أنطونيو أو ابتعادًا عنه، لها نغمتها الأوبرالية الخاصة، إيماءتها، ووقفتها. ولهذا فقد اعتاد النقاد أن يتساءلوا: أيهن كليوپاترا «الحقيقية» في كل هؤلاء؟ أو أين هي؟ فلا بد من أن تكون

(1) The Birth of Tragedy, 124.

الذوات الثانوية مكائد وأحابيل داهية خبيثة. الأسوأ من ذلك، هو أن قضية عدم انسجام طول قامة أوكتافيا، ولون شعرها، مع انتحاب كليوپاترا وإغمائها، مما يجعل الملكة تبدو حمقاء وسطحية في الأعين الأكاديمية. أية امرأة هذه!؟ ولكن كليوپاترا ممثلة. وسنرى، كيف أن المسرَحَة هي النموذج الأمثل للسيكولوجية الإنسانية في **أنطونيو وكليوپاترا**. وللإجابة، إن كليوپاترا «الحقيقية» هي مجموع أقنعتها.

ديونيسوسية كليوپاترا تحيل الذكر إلى أنثى. جريًا على المبدأ الأنثوي المثمر شديد الهيمنة عند شكسبير، إلى درجة أن قوة الذكر مقزمة ومثبطة في بستان السعادة، أو عريش الغبطة المصرية. يحيط بكليوپاترا خصاة محتقَرون من جانب الرومان. وأنطونيو التاريخي كان بالفعل سكيرًا سيئ السمعة وعربيدًا، قبل أن يلتقي بكليوپاترا. ولكننا في المسرحية نجده مشحونًا بالتقهقر والارتكاس المصري بعد ماض روماني رواقي stoic نبيل. نظرًا إلى أن الرومان يفسرون ذلك بأن أنطونيو يعاني تقلصًا في هويته، بسبب ارتباطه التأنيثي بكليوپاترا. ولكن شكسبير من جانبه يرى في هذا الارتباط إجلالًا وتعظيمًا للهوية التي يعجز أنطونيو- على عكس روزالند- عن التحكم بها. وهنا تستدعي كليوپاترا لعبة التحول بالتخنث بالملابس؛ حيث نراها تزيّن أنطونيو بأروابها، وتاج رأسها، فيما تتمنطق هي سيفه، وتتحزم به (II.v.22-23). لا نجد هذه التفصيلة عند بلوتارك، على الرغم من أن كل شيء في المسيرة، خلا ذلك، موجود عند بلوتارك. ومن ثَمَّ، فمن المؤكد أن شكسبير يواجه هنا سبنسر مواجهة مباشرة. فهو يسحب العبودية الخنوثية الموجودة في أرتيجول Artigall، على ملكة أمازونة هي كليوپاترا، ويعيد بثها فيها، مشحونة بطاقة درامية ديونيسوسية. عند سبنسر، يصبح المشين والباعث على الاكتئاب لاهيًا رؤوفًا. فأرتيجول ختام ميت. أما أنطونيو وكليوپاترا المخنَّثان عند شكسبير، فيثيران انطباعًا بالحيوية لانفتاح الهوية، والتعددية. وما تبادل الملابس، إلا نموذج أمثل لوحدة الحب الوجدانية. أنطونيو وكليوپاترا متداخلان ومخترقان لبعضهما بعضًا بشدة، إلى درجة أن المشاهِد قد يلتبس عليه عند التميز بينهما، فيحسب هذا تلك، وهذه ذاك (I.ii.80).

إن كليوپاترا كانت شخصية نصف ذكورية عاتية وجبارة، حتى من قبل امتصاصها لهوية أنطونيو. كليوپاترا التي لا تباريها سوى روزالند، تقيم وزنًا لقوى وامتيازات الجنسين كليهما، بإفراط وبذخ لا تضاهيها فيهما أية شخصية أدبية أخرى. أقنعتها الجنسية مدفوعة بطاقة انغماسها وتخمرها العاصف في قوى الطبيعة الديونيسوسية. وهنا تصبح روزالند أكثر تقيدًا، لأنها أكثر تحضرًا. أما كليوپاترا فهي أكثر انغماسًا جسديًا في اللاعقلانية، والبربرية. إنها أنثى شبقية استعراضية، وهذا أمر نادر الحدوث عند شكسبير. فنشاطها الجنسي غاية في

القوة بالمعنى الأوربي، إلى درجة دعت الرومان إلى أن يسموها العاهرة، القحبة، المومس. وهي بوصفها «أفعى النيل القديم» فهي نموذج النداهة القديم (I.v.25). تظهر كليوپاترا مرتدية ملابس إيزيس، وتجسدها تجسيدًا حرفيًا. وما يميز كليوپاترا عن روزالند الساخرة المستهزئة، يتمثل بشكل رئيسي في ماديتها التي تجعلها تهدهد الأفعى، مثل «رضيع على ثديي» (V.ii.309). قناع الأم أحد أقنعة كليوپاترا الكثيرة، أما روزالند وبريتومارت عند سبنسر، فلن تصبحا أُمَّين إلا خارج إطار أعمالهن. ويعود هذا إلى أن الطراز القديم الأصلي الواقف خلف روزالند، هو نموذج الفتى الجميل الورع. أما كليوپاترا فهي امرأة سليطة على النمط المخنَّث الذي قابلناه في عرايا كنيسة ميديتشي لميكيلانجيلو، بأثدائهن الناتئة. روزالند تأوي إلى غابة آردين Forest Arden الهشة، فيما يماثل عالم شمال أوربا الأخضر. أما كليوپاترا، فتنتمي إلى لشرق الذي توهن الحرارة قوته، ويخيم قمعه على نساء ميكيلانجيلو. كليوپاترا ليست أكثر أنوثة من روزالند، لكنها أكثر نسوية منها بكثير. إنها تحيي الرسول قائلة: «أجدبتْ أذناي طويلًا؛ فأمطرهما بغيث أنبائك الغزير» (II.v.24). دلالة بشارة وثنية. وهي في اشتهائها الجسدي لأنطونيو الغائب، تكون وعاءً جنسيًا ممتلئًا بالقوة. ولكن القوة المخترقة هي قوتها؛ وإثارتها طوع أمرها وحدها. وبالمصادفة ينطوي تحولها المتهيج المضطرب، على مسحة من الانحراف الجنسي المثليّ الذي نطالعه في قتل هاملت الكبير عبر الأذن، في بستانه الشكسبيري الوسنان.

إن قناع كليوپاترا الذكوري يتصف بالقوة. فهي كملكة لمصر، مثلها مثل حتشبسوت، تعد تجسيدًا وتشخيصًا لذكَر ملكيّ. وهنا تشير «جانيت أدلمان» Janey Adelman إلى أن وضع كليوپاترا لسيف أنطونيو حول خصرها، هو تمثيل مواز للوحة ڤينوس المسلحة Venus armata في عصر النهضة، وأنها كان يجب أن تظهر في لباس ذكوري من أجل المعركة أكتيوم Actium[1]. نعم، من الناحية السيكولوجية، فكليوپاترا دائمًا مسلحة. لديها شراسة ملتهبة. تهدد وصيفتها بأن تُدمي أسنانها، بل وتهدد أنطونيو بتورية تنم عن حسدها القضيبي (I.iii.40-41; ii. 58-61). وعندما يصلها الرسول بأخبار زواج أنطونيو من أوكتاڤيا، تتجاوز كليوپاترا مجرد التهديد، وتعتدي بالفعل على الرسول فتضربه وتصفعه، وتجره، ترفعه، وتخفضه، ثم تستل سكينًا. تسببت تلك المشاهد في وجود مقاومة نقدية طويلة لكليوپاترا. ووفق معايير ومقاييس الطبقة الوسطى الحديثة، فإن هذه المشاهد تحتاج إلى دفاع تفسيري. فشكسبير يضفي على كليوپاترا نزعة متطرفة من العنف الذكوري الطابع،

(1) The Common Liar (new Haven, 1973), 92-93.

نجدها فريدة في مسار التصوير البورتريهي العاطفي للنساء في الأدب. وعلى سبيل المثال، فعنف ميديا Medea أو ليدي ماكبث عنف عرَضي عابر، سواء كان بتحفيز من جانب ذكر، أو تحريفًا لفعل ذكوري. أما العنف عند كليوپاترا، فهو حاضر دائمًا بوصفه قناع ذكر كامن. إنه حرب شخصيتها المخنَّثة الجامعة، المحتدمة بين الذكر والأنثى. وإذا توخينا البحث عن حالات موازية في الأدب، فعلينا التوجه إلى شريرات سافلات مثل بنات لير، أو خارج الأدب الاجتماعي للمرعبات الصوفيات، من أمثال سيلا Scylla. في كليوپاترا كما في إيزيس تتدفق طاقة طبيعية خام غير متحولة، طاقة جنس وعنف صاف.

أمن غير اللائق للملكات أن تتشاجرن وتتشاحنّ؟ الحقيقة هي أن مثل هذه الكائنات الديونيسوسية تخرب النظام التراتبي. وأنا كإيطالية لديَّ مشكلة صغيرة في التوفيق بين العنف والثقافة. ولقد دقّ روسو الإسفين بين العدوانية والثقافة اللتين اتحدتا في عصر النهضة، بأشكال مختلفة ومتنوعة. طاقة كليوپاترا التي تنتمي إلى سلوكيات الملاكمة، يضاهيها تخيلها السادي، وتحليق الاستعارات الشيطانية، حيث المقلتين بارزتين مثل كرتي قدم، والأجساد المجلودة منقوعة في ملوحة التخليل[1] (II.v.63 – 66). إن شكسبير يبين لنا الوجدان المضطرب في حالة حركة لدى المخنَّث الديونيسوسي. اللغة توغر مثل الزيت المغلي. فلغة خطابات كليوپاترا المتعنتة، تبدو أشد صدمًا لآذان الأنجلو أمريكان، عنها لآذان منطقة المتوسط. فالاحتدام وفورة الكلام الهمجية، أمران شائعان وسط الشعوب الجنوبية، بحكم الزراعة وبقاء الكثافة الوثنية. فمن تكون الأرض عماد عيشتهم، يقرون باللاأخلاقية المريعة للطبيعة. لذا؛ فمشاهد سادية كليوپاترا، تبدو طبيعية في أفق المعاني الإيطالية للعنف. فأقاربو المهاجرون قد اعتادوا أن يقولوا: «يا رب تموت!»، أو «إلهي تاكلك قطة!». ووفق ما أخبرني به أبي، فقد اتخذت بعض التعبيرات الإيطالية- الأمريكية المشتركة، شكل الـ«Che te passono» أي «إلهي يجرالك كذا وكذا». على سبيل المثال، «إلهي يفقعولك بيضانك»، «إلهي يخيطوك» والشبه بين ما ذكرته وبين أسلوب البلاغة عند كليوپاترا، شبه واضح. والتعذيب والقتل متاحان في خيال شعوب المتوسط، بصورة مباشرة.

(1) تقصد الكاتبة هنا ما انطوى عليه حديث كليوباترا مع الرسول الذي جاءها بنبأ زواج أنطونيو من أوكتاڤيا، حيث وبعد أن أخبرها بالنبأ هاجت وماجت، قائلة: «اخسأ، حقت عليك أفتك الطواعين». وضربته وسقط على الأرض كما أشارت الكاتبة، ثم ترجاها الرسول أن تصبر، فقالت له: «ماذا تقول اغرب عن وجهي..» وضربته ثانية، «أيها الوغد اللئيم، وإلا اقتلعت عينيك وركلتهما بقدمي كما أركل الكرة، سأقتلع شعرك من رأسك». قالتها وهي تجره جيئة وذهابًا «سوف تجلد بسياط من الأسلاك، وتنقع في الماء المالح لتكتوي به، وتترك فيه حتى يتخلل جسدك». من ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007. [المترجم].

سبق لي أن أطلقت السادية كوصف للحوافز الديونيسوسية، بيد أن التعبير الصحيح هو «السادومازوخية»، نظرًا لاشتماله على الفاعل والمفعول به معًا. فنحن نرى كليوپاترا أثناء استثارتها، تحلق هائمة في رؤية سادومازوخية. إنه التيار النفسي المضاد لعدوانيتها، ويسميه هرقليطس «الفرار إلى المضاد» enantiodromia. فعندما يسميها أنطونيو «القلب البارد»، نجدها تفضفض بالكلام من دون تحفظ منها، وبلا تفكير، في حالة فنتازيا سريالية من الابتهال السامي،.. أرحام مُفسِدة، وأجساد بلا قبور، مغطاة بالذباب والبعوض (III.xiii.158-67). وعندما تقع في الأسر، نجدها تستشيط غضبًا قائلة، إنها تفضل أن تلقى بجثتها عارية في طمي النيل، لينهشها ذباب الماء، أو أن تُشنق فوق أحد الأهرامات، عن عرضها على رعاع روما الصائحين الساخطين(V.ii.55-62). تعبير يجسد خيال كليوپاترا السادومازوخي، جاعلًا ديونيسوس يركض في البرية. إن جسد كليوپاترا في هذه العبارات، هو ممثل الطبيعة الأم ممزقًا بفعل صراع العناصر في طور الميلاد والموت. فالقبح، والألم، والإجهاض، والتحلل، تجسد واقع الطبيعة. وربما نلاحظ هنا الأناقة الشيطانية لخطاب كليوپاترا الفظ، الذي يفتح شكسبير منه نافذة على اللاشعور، حيث يمكننا أن نرى مدى ما تحمله من طاقة للجنس والعنف بداخلنا، هناك حيث تعمل طاحونة الأحلام وتقذف بكنايات اللغة التي تفزعنا. أخيلة كليوپاترا في صور بلاغية تنطلق بقوة ساحقة، مثل جلمود صخر، وتتدافع مثل العصافة أو التبن؛ لتهوي في قاع نهر كوليردج الباطني.

إن كليوپاترا النشطة عاطفيًا هي وجه النقيض لأوكتاڤيا الأنثوية المنكمشة على ذاتها. أوكتاڤيا الورعة العفوف هي «ريشة البجعة الطافية» على تيار المد الهادر: إنها أقل إرادة، أشبه ببيدق وسط قوات هائلة العدد. إنها ذات «حديث مقدس، بارد، راكد»، محصنة رومانية نموذجية. إنها تتحرك بتزمت وجمود شديدين، «تبدو جسدًا لا حياة فيه/ تمثالًا لا يتنفس» (III.iii.23-24; III.ii.48-23; II.vi.122). الأخ يشبه أخته (أوكتاڤيا أخت لقيصر-م). فالتماثيل الأپوللونية الأيقونية عند شكسبير، عبارة عن أخشاب ميتة. التبدل والسرعة الديونيسوسية تأسران عين شكسبير؛ فهو يجعل فضيلة أوكتاڤيا تبدو بليدة خاملة. أوكتاڤيا مادة وكليوپاترا طاقة.. كليوپاترا، سوط وليست ريشة. تأخذ سيطرتها على النوع الاجتماعي/ الجندر طابعًا دراميًا في صورة تحولات رياضية سريعة سرعة مبهرة. «يا شارميان[1] إنني أتهافت».. هكذا تغمغم. ثم تثب بعد برهة على الرسول؛ فيسقط على الأرض (II.v.59-61). كليوپاترا تمتد كالقوس من طرف جنسي إلى آخر، إنها بالكاد تلتقط أنفاسها. تذكرنا

(1) Charmian إحدى وصيفتي كليوباترا، الأخرى هي إيراس. [المترجم].

بغادة الكاميليا[1] Lady of the Camellias وهي تمارس المثلية، والغيرية، الجنسية مع أجاكس القوي switchhits with burly Ajax. الأدوار الاجتماعية للجندر تمتزج وتختلط لديها، بلا أي تمييز، إلى درجة أنها وهي تحت ضغط ترتكب أخطاء كلامية ذات وجهة خنوثية تجمع بين الجنسين (II.v.40-41, 116, 45). تمتلك كليوپاترا الاحتواء والشمول الكلي الديونيسوسي. إنها تجتاز القيود الاجتماعية؛ لتنغمس في حسها الشهواني، ولذة الشعور الصافي بالعربدة.

إن كليوپاترا تجسد المبدأ الديونيسوسي للمسرحانية. وغالبًا ما يقوم شكسبير بتشبيهات بين الشخصية وصناعة المسرحية، ولكنه لم يصنع هذا مطلقًا بهذه الطريقة المنظمة في أيٍّ من مسرحياته، على نجو ما فعله في مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا**، باستثناء مسرحية هاملت. فمنذ المشهد الأول إلى الأخير، ونحن نجد السلوك العام والخاص تحت مجهر النقد من حيث الأداء. السياسة نفسها تدار على المسرح. أنطونيو وكليوپاترا يدخلان ويخرجان دائمًا من دوريهما الأسطوريين في **أنطونيو وكليوپاترا**. فما الحياة بالنسبة لكليوپاترا، إلا مسرح كبير. إنها داعية مروّجة من الدرجة الأولى. الحقيقة غير المنطقية هي أن القيم الدرامية فائقة السمو. وكليوپاترا بلا خزي، تتلاعب بعواطف ووجدان الآخرين، وتشكلها مثل الصلصال. وهي تموت بمجرد أن يخطئ ذكاؤها الهدف، في كلامها، ويقتل أنطونيو نفسه. كليوپاترا تشبه روزالند فيما نراها عليه من بشاشة ومرح، وهي تلقي بنفسها في غمار دور معين. وهذا ما يبدو لنا بوضوح في أكثر لحظات حياتها انكسارًا، عندما ترسم سيناريو انتحارها. إنها تجعل

(1) **غادة الكاميليا** *La Dame aux camélias* هي إحدى روايات ألكسندر دوماس الابن، والتي نشرت لأول مرة عام 1848، وتم تحويلها إلى مسرحية. عرضت المسرحية لأول مرة على مسرح فودفيل بباريس في 2 فبراير عام 1852. ولما لاقت المسرحية نجاحا ساحقا من البداية، ما لبث جوزيبي فيردي أن حولها إلى عمل موسيقي هو أوبرا لاترافييتا، والتي مثلت لأول مرة عام 1853، بعد تغيير اسم شخصية البطلة من مارجريت جوتيير إلى فيوليتا فاليري. وبالنسبة للغة الإنجليزية، عرضت الرواية تحت عنوان كاميليا في 16 نسخة مختلفة على مسارح برودواي وحدها. غادة الكاميليا أو مارجريت جوتيير هي المرادف الأدبي لشخصية حقيقية، هي ماري دوبليس، عشيقة دوما الابن. تدور أحداث الرواية حول المحظية الشهيرة مارجريت، التي يقبلها المجتمع في هذا الدور ولكن ترفضها الأخلاق الزائفة، فتمنع استمرار قصة حبها مع الشاب أرمان دوفال، حيث يتدخل والده لإبعادها عنه. تقبل مارجريت رغبة الأب وتموت وحيدة، مواجهة المجتمع بزيفه وقسوته. وهي على فراش الموت اتصلت بالقس لكي تعترف بخطاياها قبل الموت وعندما علم القس انه سوف يذهب إلى بيت بغي راح يقدم خطوة ويؤخر الأخرى ونادت عليه مارغريت واستمع إليها القس وعندما خرج من بيتها بعد عده ساعات أمضاها مع مارغريت قال: «مارغريت عاشت عاهرة وستموت قديسة». [المترجم].

من موتها تابلوهًا أشبه بالقناع. شكسبير يشدد على حالة المسرحانية وفق خصائصها عصر النهضة، إلى ما يتجاوز المعايير الأخلاقية. فالتحولات والمسوخ مروعة لكل من سبنسر ودانتي الذي يضع الانتحال والادعاء في الدرك الأسفل من الجحيم Inferno: فنحن نرى ميرها[1] Myrrha التي مارست جنس المحارم، و«التي تزوّر نفسها، وتنتحل صورة أخرى»، نجدها مصنفة مع الكذبة والمزورين (XXX.41). لقد كانت عدائية التزمت البيوريتاني Puritan للمسرح مبررة إذن. فالمسرح العلماني هو مسرح إغريقي- روماني، ومن ثَمَّ فهو مسرح وثني. وشكسبير يجعل كليوپاترا شريكة له، ونصيرًا في الانتحال الدرامي.

لدى كليوپاترا نزعة حسية للارتجال والميلودراما. ما تمارسه من سلوك رقيع، ودلال مبهرج vamping and camping أكثر تطرفًا مما مارسته روزالند وهي في قناع غانيميدس. فأوضاع ووقفات الاستشهاد الرومانسي التي تتخذها كليوپاترا، تنطوي على محاكاة ساخرة، لما تقوم به العاهرات المبهرَجات. إن التهكم على الذات هو دائمًا سخرية الجنس. ويمكننا أن نرى وتيرة الفراسة الفنية في أداء كليوپاترا المسرحي نفسها، تتكرر في مسرحية أوسكار وايلد **أهمية أن تكون جادًا**، حيث تنبع هذه الوتيرة بوضوح نتيجة تجريد الشخصيات من حالتها الجنسية. ووعي كليوپاترا بالقناع يبلغ ذروته، عندما تنحي الإغماء الأنثوي والتهديد الذكوري جانبا لتستجوب الرسول الذي جاءها حاملًا نبأ زواج أنطونيو، بطريقة مفعمة بالنشاط والكفاءة. فتنتزع منه المعلومات حول سن أوكتاڤيا، وطولها، وصوتها، وشعرها، وشكل وجهها (III.iii). ومن جهتي أعتبر هذا المشهد المهمَل واحدًا من المكونات الكلاسيكية في تاريخ الدراما. فيه مباراة للأقنعة. كليوپاترا كأنها تُخضع أوكتاڤيا لتجربة أداء بروفة استماع، وتسلبها فضائلها وتبخس قدرها، بخبث من يبدو وكأنه يعيد تقييم تلك الفضائل. وهو ما تمارسه كليوپاترا طوال الوقت من خلال تأثيرها المسرحي التنافسي على أنطونيو في ذهنها. صحيح أن كليوپاترا معطاء، سخية، وملوكية، إلا أننا نلمس بوضوح مدى إحساسها بقناعها، بل نلمس أيضًا شعور وصيفتها شارميان به. فشارميان، مثل شماس الكنيسة، تواظب على

(1) من أشهر أساطير غشيان المحارم قصة ميرها ابنة الملك ثياس Theias ملك أشور وأم أدونيس من أبيها ثياس. حيث تقول الأسطورة السائدة إن أفروديت ألهمت ميرها وأفعمتها بالشهوة لارتكاب غشيان المحارم وذلك لغيرتها من جمالها حيث دفعتها لتلتاع بحب أثيم وجارف لأبيها ثياس. وبالفعل كانت تدخل على أبيها في الظلام وكان أبوها يضاجعها من غير أن يعرف هويتها، ولما دفع الفضول الملك لمعرفة هذه المرأة الغريبة أضاء مصباحًا كان قد أخفاه بجانبه، وعندما اكتشف الأمر جن جنونه من الغضب وركض وراءها، لكنها هربت واستندت بالآلهة، ويقال إن أفروديت حولتها إلى شجرة قبل أن يدركها سكين أبيها الملك.

النطق بالاستجابة المطلوبة في ترنيمة طقوسية. إن شكسبير يجعلنا نرى انفصال كليوپاترا عن أقنعتها، ونرى في الوقت نفسه توحدها الكامل معها. فاستعراض ذاتها تمثيليًّا يحمل كلا من الازدواجية الفكرية والسلطة التراتبية. إن كليوپاترا هي ربة الفن المستبدة في دراما شكسبير.

العمة مامي[1] Auntie Mame هي الشخصية الوحيدة في الأدب التي تنافس أقنعتها أقنعة كليوپاترا المسرحية. **العمة مامي** التي كتبها الروائي باتريك دينيس Patrick Dennis (1955) هي النسخة الأمريكية من **آليس في بلاد العجائب**. وفي رأيي أنها الرواية الأكثر تشويقًا وأهمية من أية رواية «جادة» بعد الحرب العالمية الثانية. الكتاب الأصلي أكثر حدة بما لا يقارن من العملين الرائعين المسرحية والفيلم (1958) الذي قامت ببطولته العظيمة روزالند راسل Rosalind Russell. أما الاستعراض والفيلم اللذان قامت ببطولتهما لوسيل بول Lucille Ball (1974) فلم يكونا بالقيمة نفسها، حيث إنهما حوّلا شخصية العمة مامي المهيبة، إلى محض جسارة وأحضان. ولقد ذكرتُ العمة مامي كنمط للخنوثة الزئبقية الميركورية Mercuius. إنها عالمة آثار في القناع. كل حدث لها، وكل مرحلة من مراحل حياتها، مسجل بملابس وديكور داخلي مختلف. الأسلوب والجوهر واحد، هو الأسلوب الوايلدي Wildean. تبدأ القصة في العشرينيات، عندما تكون العمة مامي في فترتها الصينية، داخل شقتها بشارع بيكمان بليس Beekman Place مشدوهةً؛ كما كان شكسبير في مصر. ومثل كليوپاترا، ترمز شخصية العمة مامي إلى عالم من الرفاهية والترف تزينه الزخارف، عالم باذخ متخمِّر في النبيذ، ويتسم بالتنوع العرقي، وهي في هذا العالم عرضة لتهديد مصرفي عقلاني أپوللوني محتشم، هو نموذج المصرفي البروتستانتي-الأنجلوساكسوني الأبيض WASP السيد بابكوك Babcock، الذي يشبه القيصر في دوره، هو الغريم الرئيسي بالنسبة إلى العمة مامي. ومثل كليوپاترا، نرى مامي يحيط بها مخنَّثون؛ من بينهم الصبي الياباني الخادم، الذي يكون أقرب شبهًا بالخصي حين يقرقر ضاحكًا، وهناك أيضًا السليطة المسترجلة الواثقة من نفسها (الممثلة السكيرة، فيرا تشارلز Vera Charles)، وضيوف الحفل المخنَّثون («رجل مِنَسْوِن وامرأة مسترجلة»). ومثل كليوپاترا أيضًا، تملك مامي من الأقنعة المتأنثة الكثير، إلى درجة أنها في نهاية المطاف تكف تمامًا عن أن تبدو أنثى.

---

(1) العمة مامي رواية للروائي الأمريكي باتريك دينيس تؤرخ للمغامرات الطائشة لصبي، هو باتريك، ينمو كقاصر في حضانة أخت أبيه المتوفى، العجيبة مامي دينيس. والكتاب عمل خيالي تم بإلهام من عمة المؤلف العجيبة ماريون تانر Marion Tanner التي تعكس حياتها ونظرتها حياة ونظرة مامي. في الواقع كان دينيس قد تربى على يد أبويه. وقد حققت الرواية رقم قياس في المبيعات وفق قائمة نيويورك تايمز لأفضل المبيعات، حيث بيع أكثر من مليوني نسخة في طبعتها الأولى. [المترجم].

مبدئي الخاص بـ هرمس/ ميركوري Hermes /Mercury، تلخصه تعددية من الأقنعة تعمل على وقف الدور الاجتماعي التقليدي. ولعل المرء يتذكر أظافرَ مامي الطويلة بطلائها أخضر اللون، ومبسمَ السيجارة من الخيزران المنقوش، ورداءها الشرقي من الحرير الذهبي المطرز، وملاءات السرير الساتان وغطاءه من ريش النعام الوردي. ذعر وأزمة: كيف يمكن للمرء أن يرتدي ويتزين متحضرًا لـ سكارسديل Scarsdale؟ «إن أي نقاش حول الملابس، دائمًا ما يجتذب جل انتباه العمة مامي»، وفي محاولتها تجنب صيد الثعالب في جورجيا a Georgia fox hunt، نرى مامي «وقد بدَّرت وجهها بالأبيض القاتم» ووضعت «مسحة من الأخضر المنفِّر»[1]. إذن يمكن اعتبار العمة مامي بمثابة دراسة لتجسُّدات الانتحال المتعددة، والمبدأ المسرحي للذاتية الغربية. فالوجدان متشيئ دائمًا. والملابس، والكلام، والأسلوب، كلها مفردات فنية للغة وثنية للحياة الداخلية عامة.

وبالعودة إلى كليوپاترا، نراها عند نفاذ صبرها بمجرد علمها بغريمتها الجديدة، تشدد على رسولها «ألا ينسى لون شعرها»/ فكليوپاترا، مثلها في هذا مثل العمة مامي، تبدو آسرة المسرح، ترى القناع مرآة للروح. إن العلوم الفلكلورية الوثنية، والفلك، وقراءة الكف، والفراسة، لم تهمل أبدًا حقيقة الصفات الخارجية للشخص. أما أن الجمال ما هو إلا مظهر سطحي، وأنك لا يمكنك أن تعرف الكتاب من عنوانه؛ فهذه الحكم الورعة تأتي من تقاليد أخلاقية مخالفة. فمحب الجمال الذي يعيش في عالم سطحي، والمثليّ الذي يعيش في عالم الأقنعة، يؤمنان بسطوة المظاهر الخارجية. هذا الإيمان هو السبب في الارتفاع بالعمة مامي إلى مصافّ مغنيات المثليين. وأقنعة كليوپاترا المتعددة بعيدة كل البعد عن التحول الأنثوي. إنها تمثل مسرحانية راديكالية، يتحول فيها العالم الداخلي تحولًا كاملًا إلى الخارج.

هل أسس شكسبير شخصية كليوپاترا استنادًا إلى موديل أو نموذج إيطالي؟ يعتقد راوز A. L. Rowse أن السيدة السمراء Dark Lady الواردة في بعض سوناتاته، هي نصف الإيطالية إيميليا باسانيو Emilia Basanio. في حين يصف ليجي بارزيني Luigi Barzini «أهمية الفرجة» في الثقافة الإيطالية، باستعراضها المسرحي للمشاهد الوجدانية. وهو هنا، إنما يتحدث عن «شفافية الوجوه الإيطالية»، التي تسمح للمشاهدين بمتابعة الحوارات من مسافة بعيدة: «عواطف وجدانية غير متنكرة، بعضها أمين، وبعضها أفاك، يتابعون ظهورها على وجه

(1) Auntie Mame (New York, 1955), 15, 25-26, 70.

من الأشياء الجيدة في لعب لوسيل بول لدور مامي: أن بي آرثر Bea Arthur يلعب دور فيرا تشارلز مثل رجل في صورة داعرة مبهرجة.

إيطالي، عاطفة تلو أخرى، بسرعة انقشاع ظلال السحب على مرج في نهار ربيعي عاصف»[1]. كليوپاترا شكسبير التي تضفي الدراما على نفسها، تتمتع بتعبيرية إيطالية سلسة. إنها في ريائها اللاأخلاقي، تؤكد على الرؤية الشمال أوربية للشخصية الإيطالية والبابوية في عصر النهضة. لقد كانت إنجلترا في عصر النهضة أكثر تزينًا وزُخرفًا من إنجلترا الحديثة، وأقل من إيطاليا في عصر النهضة. ومن هنا، ففي الجغرافيا الروحية لمسرحية **أنطونيو وكليوپاترا**، توازي منزلة مصر بالنسبة لإيطاليا، منزلة إيطاليا بالنسبة لإنجلترا في عصر النهضة. كليوپاترا تنتمي إلى أرض جنوب وجداني جنسي. ولكن شكسبير كان على وعي تام بخطورة الفوضوية في حياة قوامها التمثل أو الانتحال. فالقيصر ينتصر في **أنطونيو وكليوپاترا**، لأنه يمثل النظام السياسي، حلم النهضة الصلبة العنيدة التي تحطمت. لقد تم تصدير المقدمة المنطقية، أو الفرض السياسي الرجعي في هذه المسرحية إلى خارج الأدب الإيطالي؛ عن طريق التاريخ الإيطالي نفسه، حيث أضعفت الفردية المسرحية لسلطة المركزية، فساعدت على صعود المافيا القبلية. فمنذ الحرب العالمية الثانية، توالت على حكم روما ما يقارب الخمسين حكومة. أصبح التغيير المتواصل الذي لا يكل، هو القاعدة.

ونتقل الآن إلى السؤال الأخير والنهائي لمسرحية شكسبير أنطونيو وكليوپاترا. إذا كانت شخصية كليوپاترا تحوي بداخلها كل هذه النماذج الوجدانية، وكل قوى الذكر والأنثى، فلماذا هزمها العالم؟ لماذا تكون كليوپاترا ثورة رجل غير مكتملة؟ أتصور أن كليوپاترا تموت، بينما روزالند تحيا منتصرة؛ لأن كليوپاترا هي ميركيريوس Mercurius غير مكتمل، ومن ثَمَّ لا يمكنها أن تحقق التقدم في لعبتها صوب الهدف من فن النهضة الإنجليزية الذي يحكمه التكثيف الاجتماعي والتراتبية الهيراركية. لقد كان ثَمَّة نمط مهم للصورة في مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا**، لم يلقَ سوى تعليق ضئيل، أو ربما لم يحظَ بأي تعليق. فعلم التنجيم، كان واحدًا من نظم عصر النهضة الرمزية الأكثر عظمة ربما حتى من علم الخيمياء. فقد تغلغل فنه الأيقوني في فن النهضة، وفي الكتب المصورة، والديكور الداخلي. ولم تنجح مطلقًا القوة الجبارة المجتمعة للمسيحية- اليهودية والعلم الحديث، في محو التنجيم الوثني، ولا أخالها أبدًا ستنجح في ذلك. إن التنجيم يوفر ما لا يتوافر في قوانين الغرب الفكرية الرسمية والأخلاقية. وهو أقدم فن منظم من خلال الأقنعة الجنسية.

وفي إعلانها الحرب على علم التنجيم، أذاعت كنيسة القرون الوسطى وعصر النهضة، بشكل تحريفي فيه تشويه، أن علم التنجيم هو اعتقاد بالقضاء والقدر، واستهزاء بعناية الله،

(1) The Italians (New York, 1965), 64.

وضرورة الكفاح الأخلاقي. ولكنني أرى هنا أن الجزء التنبؤي من علم التنجيم، يأتي في مرتبة أقل أهمية من جانبه السيكولوجي الذي منحته الفطنة والاستبصار الاستثنائي ثلاثة الآلاف سنة من الممارسة. فعلم التنجيم يصر على الانضباط والتحول الذاتييْن. وإني لأرى أن الحكم على التنجيم اعتمادًا على أعمدة الأبراج الغامضة في الصحف اليومية، مثل الحكم على المسيحية من خلال نافذة متجر ملطخ بالرسومات البوستر السوداء القطيفة لصور الراعي الصالح. ففكرة أن النجوم حرفيًا تؤثر على الرجال (عبر مخاط متساقط، أنفلونزا) هي بصراحة فكرة واهية. ولكن فكرة أن حركات الكواكب ومجموعات النجوم تمثل ساعة يمكن من خلالها قياس التغيرات الأرضية، تعد أكثر وجاهة ومن الأصعب بعض الشيء رفضها. وإني لأنضم إلى ما يسميه يونج Jung التزامنية synchronicity؛ أي أن الأشياء تحدث في أنماط معقدة من المصادفة الواضحة، تحت ملاحظة عين الفنان الدقيقة. كما أن علم التنجيم هو همزة الوصل بين الإنسان والطبيعة، وتنطلق نقطته الرئيسية من المسيحية اليهودية. فالكلمة الإغريقية zodiac، أي «البرج»، تعني دائرة مكونة من الحيوانات. ومعظم علامات أو أبراج الميلاد يرمز لها بحيوانات يطابق علم التنجيم بينها وبين أنماط الإنسان. كما أن عصرنا الذي تسوده العلوم السلوكية behaviorist، يعد عمومًا عصرًا مقاومًا لفكرة السمات الجينية، للأفراد، أو الأجناس، أو الأعراق. ولكن لتسأل أي أم في عائلة كبيرة، عما إذا كانت الشخصية مسألة عفوية، أم مكتَسبة بالتعلّم؟ فإنها سوف تحس بخجل أو عدوانية الطفل الذي تحمله في أحشائها، منذ أيام الطفولة الأولى. والناس الذين يرفضون التنجيم، إنما يفعلون ذلك إما من باب الجهل به، أو اتباع العقلانية. والعقلانيون لهم موقفهم بالطبع، ولكن افتراضاتهم المحدودة، ومناهجهم، يجب أن تظل بعيدة كل البعد عن الفنون. لأن تفسير الشعر، أو الدراما، أو الشخصية، يتطلب حدسًا وتكهُّنًا، وليس علمًا.

لقد احتضنت النهضة علم التنجيم كجزء من ولعها الأثير بالأقنعة الجنسية. ومسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** هي أعظم دراما للأقنعة الجنسية عند شكسبير؛ إذ تتخذ من الاستعارات المجازية التنجيمية مكونًا حيويًا بالغ الأهمية في تصميمها السيكولوجي. فكل رمز من رموز الأبراج مرتبط بعنصر من العناصر الأربعة التي حددها الفيلسوف الماقبل سقراطي إمبيدوكليس Empedocles. ومن دراسة طويلة ألخص المعني التنجيمي للعناصر، كما يلي: **النار** هي الإرادة، الأصالة، الجرأة، قوة الحياة اللاأخلاقية. **الهواء** لغة، وفطنة، وتوازن، ومنظور إنساني. **الماء** حدس، وتعاطف، وشعور عميق، واحدية صوفية، ونبوة. **التراب** نظام، ومنهج، دِقة، وواقعية، ومادية. وقد رفض العلم الحديث العناصر الأربعة في سبيل علم

مصطلحات أحسن وأجود. فمنذ أواخر عصر النهضة وباتجاه الزمن نحونا، تم اكتشاف المزيد والمزيد من العناصر التي تقارب اليوم المئة. غير أن جون أنطوني ويست John Anthony West يزعم أن العناصر الأربعة الرئيسية للكيمياء العضوية الحديثة، الهيدروجين، والكربون، والأوكسجين، والنيتروجين، تماثل بشكل قريب في وظيفتها النار والتراب والهواء والماء[1]. ثم يأتي «نورثروب فراي Northrop Frye ليقول إن «التراب، والهواء، والماء، والنار، ما زالت هي العناصر الأربعة للخبرة التخييلية، وستظل هكذا»[2]. فالطالع الفطري للشخص أحيانًا ما يفتقد عنصرًا من هذه العناصر الأربعة. وهو خلل مزعج ينبغي تعويضه من خلال تحليل ذاتي شامل، وجهد يقظ نشط. وأود أن أخلص مما تقدم إلى نظريتي هنا، وهي أن شكسبير قد رمى كليوپاترا بطالع برجيّ، ينقصه عنصر التراب. هذا النقص النفسي، مع رفضها تصحيحه، هو ما جلب الهلاك لها ولأنطونيو.

إن الكلام الأكثر شعرية في المسرحية، يرد على لسان شخصية إينوباربوس الفظة بطبيعتها، إنما يمثل ذاكرة مبهجة وحالمة، لوصول كليوپاترا إلى تارسوس Tarsus لملاقاة أنطونيو: «كان الزورق الذي تجلس فيه، يتلألأ، يبرق، مثل العرش الوضّاء على صفحة المياه» (.II 197.ii–98). كليوپاترا هي ڤينوس متحركة في عيد الظهور الديونيسوسي. وشكسبير يرد هنا على دخول شخصية بيلفويب الأيقوني الثابت عند سبنسر، بديانا الأپوللونية. فبرأسه الذهبي وقلاعه الأرجوانية، يصبح الزورق الشراعي هنا المقام المقدس الأمازوني لديدو الفينيقية Phoenician Dido التي يزينها ڤرجيل بالأحمر والذهبي. كليوپاترا تحمل عريشها أو غيض غبطتها معها، تخرج به من فضاء المستنقع السبنسري Spenserian إلى البحار عالية العباب. ولصورة الحركة عند شكسبير مسارها الصوتي الخاص بها: موسيقى الناي، ومجاديف من الفضة تضرب صفحة الماء. الهواء والمياه يدوران حول شراع، يتضوع «عطرًا خفيًا غريبًا»، مغناطيس يجذب الناس، ويسحبهم إلى خارج السوق باتجاه المرفأ. كليوپاترا في صورة ڤينوس هي قوة الجذب المكاني، بين العناصر التي يعزوها إيمبدوكليس إلى أفروديت. إنها ساخنة: شكسبير يضيف النار إلى لوحته بحذر. فالشراع «يلتهب»، هي إضافته إلى وصف بلوتارك. كليوپاترا هي

---

(1) West and Jan Gerhard Toonder, The Case for Astrology (Baltimore, 1970), 22.

(2) Intro to Gaston Bachelard, The Psychoanalysis of Fire, trans. Alan Ross (Boston, 1964), vii.

ولويلسون نايت G. Wilson Knightمناقشة ممتازة للعناصر الواردة في مسرحية أنطونيو وكليوباترا، ولكنه، وبخلافي، يخلص إلى أنه «لا يوجد أمثولة أو مغزى رمزي». راجع أيضًا *The Imperial Theme*, 227.– 44, 251.

ڤينوس ولدت من البحر. وفي كلام إينوباربوس، نجدها تمتلك ثلاثة عناصر: الماء، والهواء، والنار. التراب مستبعد استبعادًا قاطعًا حادًا. والحقيقة أن التراب قد تم إخلاؤه أو طرده، انحسر عن خواصه باندفاع المواطنين إلى الشاطئ. كليوپاترا شكسبير هي الممارسة الحرة للخيال السلطاني، عدوانية تجاه صمود النفس ورباطة الجأش، والاستقرار الترابي.

إن ذروة مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا**، هي معركة أكتيوم، نقطة التحول والمنحنى في التاريخ الغربي. وخسارة أنطونيو هي مكسب قيصر، وبداية لإمبراطورية رومانية موحدة تحت قبضة رجل واحد. شكسبير وعلى نحو مذهل يضفي الميثولوجيا على رواية بلوتارك، من دون أن يفقد الدقة الواقعية لحقائق التاريخ. فهو يضيف إليها تحولات تكوينية أو عناصرية، تؤثر في التحول الشعري لمسار التاريخ. قرار أنطونيو المصيري بالحرب في البحر قرار يدمره.. قائد المشاة، سيد المعارك الأرضية، بحماقة يسمح لكليوپاترا بأن تُملي عليه خطة المعركة. ولأن المصريين بحّارة؛ فكليوپاترا تصر على أن تكون معركة أنطونيو الفاصلة مع قيصر بالأسطول البحري، لا الجيش. وجنود أنطونيو المحنكون، يستجدون به ويناشدونه بعاطفية، لكنه بعماء الحب، ينحيهم بعيدًا عن وجهه. وفي الموافقة على أن يدور القتال في البحر، فإن أنطونيو يتنصل من عنصر التراب أساس مهنته الشهيرة ذائعة الصيت: الحرب. وفي الوقت نفسه، يستهين بحسه الفطري، وفطنته وممارسته العملية، وصفاته التي يُرمز إليها من الناحية التنجيمية بعنصر التراب. كما أن كليوپاترا بفرضها عنصر الماء على عشيقها، فإنها تدمره. شكسبير يلوح بالخيال العناصري elemental في المسرحية منذ البداية، بحيث تتوافق كلمتا «الأرض» و«البحر» بشكل مشؤوم في مشاورات موقعة أكتيوم.

المشهد الذي يبت أنطونيو فيه وبابتهاج صلته بالأرض، ينتهي بذكر اسم طوروس Taurus (الثور) (الذي ذكر الجندي لكانيديوس أنه ياوران أو ملازم القيصر- المترجم) (III.vii.78). المشهد التالي، وفي سطور قليلة تبدأ بنداء قيصر على طوروس الذي يلبي نداءه ثم ينصرف، هذا هو الظهور الوحيد له في المسرحية. لقد أقحم شكسبير هذا الاسم من فهرس بلوتارك لضباط الجيش في أكتيوم. وجمهور عصر النهضة الذي يألف التنجيم البسيط، سوف يعرف في الحال أن الثور Taurus هو البرج الأول من الأبراج الترابية الثلاثة. الثور أيضًا هو برج شكسبير. وهذا ما يمكن لـ«ماينارد ماك» Maynard Mack أن يسميه «الدخول والخروج الرمزي» في مسرحيات شكسبير[1]. يوران أو نائب قيصر روح ترابية؛ لأن مسرحية

(1) «The Jacobean Shakespeare,» in Stratford-upon-Avon Studies I: Jacobean Theatre, ed. Hohn Russel Brown and Bernard Harris (New York, 1960), 28.

أنطونيو وكليوپاترا تطابق بين قيصر والصفات التنجيمية للتراب: الصبر، البرجماتية، التحفظ الوجداني، الانضباط، التنفيذ. إن قيصر في المسرحية يمثل مبدأ الواقعية، فهو سياسي واقعي Realpolitik. يجسد ما سبق أن رفضه أنطونيو وكليوپاترا. ولأن الدراما لا بد أن تتم في مكان وزمان إنساني، فإنه يهزمهما. الثبات النفسي يصرع التطيُّر النفسي. لقد كان قيصر التاريخي في الواقع نفسه محكومًا ببرج ترابيّ. وفي هذا يخبرنا سيوتونيوس Suetonius أن قيصر أوغسطس قد احتفى بذكرى نبوءة صعوده إلى السلطة بأن أمر بضرب «عملة فضية مطبوع عليه صورة الجَدي علامة برج ميلاده»(1). وفي مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا**، يكثّف قيصر قوته الترابية المرتبطة ببرج الجدي بضم الثور إليه، منتزعًا بذلك قلب هوية أنطونيو العسكرية.

لقد احتار علماء التاريخ القديم والمعاصر، في تفسير هروب كليوپاترا المفاجئ من معركة أكتيوم، بل واحتاروا أكثر في تخلي أنطونيو عن قواته وسفنه؛ بشكل مشين ليتبعها. وكما يقدمها شكسبير، فإن كليوپاترا والأنطونيو the Antony الذي أصابته بعدواها، يديران وجهيهما لمسرح الحرب بسبب نقص التشبث والعزيمة الصفتين اللتين يسهم التراب بهما في الطالع أو البرج. كليوپاترا هي «نار وهواء» الخيال الطافي على بحر التحولات الإدراكية. النار هي شراستها أو شخصيتها الملتهبة بالعدوانية والعنف. والهواء هو غضبها اللفظي، وقدرتها الشعرية على صنع الصورة. والماء هو مدُّها الطاغي الذي لا يمكن احتواؤه، من وجدان وتحولات مزاج زئبقية. أقنعة كليوپاترا في تغير دائم خارج السيطرة؛ لأن عنصر التراب ليس موجودًا في برجها؛ ليثبِّت ولو قناعًا واحدًا. وما البحر الذي تختاره ساحة لمعركة أكتيوم، إلا «الطبيعة السائلة» الديونيسوسية. وهذه عبارة وردت في مقام آخر عند بلوتارك. هذه الطبيعة الأرضية السفلية المائية، هي التي تفصل كليوپاترا عن روزالند.

الماء حاضر لأن كليوپاترا هي مصر، ومصر هي النيل. وعلى طريقة عصر النهضة، فإن مخاطبة كليوپاترا تتم باسم مملكتها، حتى من جانب أنطونيو. ففي مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا**، لا نجد للتراب المصري الجاف قيمة أصيلة. الخصوبة لا تأتي إلى عندما يختلط التراب بالماء، متحولًا إلى «طين وطمي» عبر فيضان النيل (II.vii.22). هذه القذارة

---

(1) The Twelve Caesars, 1.3.

وما زال علي أن أبت لماذا يستر شكسبير ثلث الدائرة البروجية في نص مسرحية أنطونيو وكليوباترا. صور لرموز أبراج الحوت، والحمل، والثور، والجوزاء، تظهر في الترتيب الزمني الصحيح: السمكتان (II.v.12)، والحمل (II.v.24; III.ii.30)، والثور (III.viii.1)، والجوزاء وشهر يونيه/ حزيران (III.x.12, 14).

هي المستنقع البدائي للتحول والمسخ الديونيسوسي. الأفعى المصرية (التي تُعرَّف فعلًا بكليوپاترا) تولد من الطين عبر الشمس (II.vii.26-27; I.iii.68-69). وكيلوباترا مثل إيزيس، هي أم شعبها الكبرى. ولكن أنطونيو، بدخوله غيضة الغبطة أو عريش السعادة Bower of Bliss الرطب لعالمها السائل، يخسر شعوره بنفسه. إنه ليس مجرد شخص عادي، بل قائد يعتمد عليه آلاف الآلاف من البشر. قائد لا يمكنه العيش بالحب وحده. أنطونيو يخون رجاله، ويخون نفسه. منذ البداية تم التنبؤ بعدم اكتراث العشاق بالمصالح العامة، وإعلائهم الوجدان فوق الواجب، في استخدام الكنايات والاستعارات المجازية عن الأرض التي تغمرها المياه. فأنطونيو يعلن «ألا فلتذُب روما في نهر التيبر/ وليتهافت صرح الإمبراطورية الشامخ!». مشاعر من غير المستحب وجودها لدى أحد حكام روما الثلاثة (I.i.33-34). كليوپاترا تصرخ غاضبة «ألا فلتغرق روما!»، و«تذوب مصر في النيل!» (III.vii.15; II.v.78, 94). أنطونيو وكليوپاترا يمحوان الأرض في مياه الوجدان، ولا يمكنهما مقاومة ضغط الثبات العنيد لقيصر ممثل التراب/ الأرض.

إن شكسبير عصر النهضة يعرف تمامًا أن أنطونيو وكليوپاترا أخلاقيًا على خطأ، ولكنه يُسقِط فيهما التحولية المُسِيلة لذاته الفنية. أنطونيو الذي يظهر ذات مرة على أنه «عمود» العالم الروماني، يرى نفسه متحولًا إلى سحب متغيرة، مثل أشكال حصان، ودب، وقلعة، وجرف، وجبل (II.xiv.2 - 14). لقد حللته كليوپاترا وأعادته إلى الطبيعة. تقول جين هاريسون Jane Harrison عن الأورفيين الإغريق Greek Orphics، بما كان لديهم من مجازات واستعارات مثابِرة وعلى تواصل مع السحب «إن أصل الآلهة Theogony، وعلم نشوء الكون، مليئان بتجسيدات وتشخيصات طبيعية غامضة، للهواء والأثير، فأريبوس Erebos مثلًا إله الظلام، والفوضى، ودوامة من أشياء لم تولد بعد»[1]. ولأن الأورفية Orphism مضادة للأولمبيين، فهي بالتالي مضادة للأپوللونية. وفي مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** تضع روما، بحدودها التشريعية، الحواجز العقلانية أمام التدفق الفوضوي للخبرة الحسية. أنطونيو متحول كيميائيًا على يد كليوپاترا الملكة ذات الطبيعة الديونيسوسية. لقد تخنث أنطونيو عبر تحلله في مصر المائية. مارس يغرق في ڤينوس. وفي أحلك لحظاته، نسمع أنطونيو يقول لكيوباترا: «أشعر يا حبيبتي أن روحي مثقلة، وكأن الرصاص يملؤني» (III.xi.72). هذا هو سمت المسرحية، قبل أن يبدأ التحول إلى ذهب روحاني.

سحر ونبوءات مؤثرة طوال الوقت. بعد موته، ترى كليوپاترا أنطونيو بوصفه رجلًا كونيًا

(1) Prolegomena, 515.

تنجيميًا، عيناه هي الشمس والقمر[1] (V.ii.80). الكيان الكيميائي المزدوج المخنَّث rebis غالبًا ما ظهر كاتحاد بين سول Sol ولونا Luna، أي الشمس والقمر. إذن كل من أنطونيو وكليوپاترا، يبلغان الكمال في الموت. فكليوپاترا في صورة ميركوريوس Mercurius غير المكتمل، يجب عليها أن تحقق العمل الأفضل خارج الحياة، وليس فيها. نراها تقول قبل انتحارها «ها أنذا الآن من الرأس إلى القدم، مثل تمثال من الرخام لا يعتريه تغير، أو ضعف.. لم أعد أشبه القمر ذا الأوجه الكثيرة/ لم يعد لي كوكب ملكي» (239-41). كليوپاترا تعلن ما يسميه شكسبير في مكان آخر «القمر المائي» رمز التطيُّر الوجداني الذي اطلعنا عليه في مسرحية **كما تشاء** (Midsummer II,1.162). فهي على الأقل تكتسب هذا الثبات الحجري في الإرادة التي تنسبها المسرحية إلى الشخصية الرومانية. تحولاتها المتواصلة التي لا تتوقف، وتنتهي في ثبات الموت: راسخة مثل حجر الفلاسفة. كان الموت قد بدأ بالفعل يسري على شفتيها، وهي تقول: «ها أنذا من نار، وهواء، أما بقية عناصري فإنني أهبها للحياة السفلى» (289-90). والحقيقة هي أنها في النهاية تمكنت من نارها وهوائها المشتعلين، وحققت تكاملًا روحيًا بين العناصر الأربعة. وبإضافة عبارة «الرخام الذي لا يتغير»، أي التراب/ الأرض، وبرودة الموت، تصبح كليوپاترا الآن ميركيورس Merurius الكامل، ساكنة في نعش من القار. تقول لأنطونيو الميت: «آهٍ، زوجاه.. إني قادمة». العملية الخيميائية القروسطية كانت تسمَّى مهدًا، أو فراشَ الزوجية، والنعش الجنائزي. فهؤلاء الذين سعوا إلى العثور على نموذج للخلاص في مسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** كانوا على صواب، أما المسيحيون الباحثون عن الخلاص عبر المسيح فليسوا على صواب. شكسبير ينهي مسرحيته بتطهير الشخصية الوثنية خيميائيًا.

زواج أنطونيو وكليوپاترا الرمزي الذي تم تفعيله لحظة الموت، يُخرِج العاشقيْن من النظام الاجتماعي. مذهبهما في بلوغ اللذة القصوى، والاستغراق والانغماس الذاتي، أتلف أُمتيهما وقضيتهما. إن تقديم ثمانية خنازير على مائدة الإفطار، ليست بالوصفة الملائمة لنجاح سياسي. لقد كانت كليوپاترا آخر أسرة البطالمة المقدونية التي عمرت ثلاثمائة سنة. بعد موتها تم ضم مصر كدولة تحت حماية روما، ولم تستعد مصر بعد ذلك أبدًا مجدها السابق. ومسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** تبين لنا كيف أننا لا يمكن أن نعيش الحياة كسلسة من

(1) في نص المسرحية تقول كليوباترا: «وكان وجهه جميلًا كالسماوات تتعلق فيها الشمس والقمر وجرى كل في فلكه فأضاء كرة الأرض». من ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة حديثة، 2007. [المترجم].

التحولات الذاتية الإدراكية، من دون انتهاك المبادئ الاجتماعية والأخلاقية. لقد تعلم جيلي بطريقة صعبة، حيث سقطوا في المرض الجنسي، وجرعات المخدرات الزائدة. ومسرحية **أنطونيو وكليوپاترا** تتبنى وجهة نظر مزدوجة: فشكسبير يقر بسلطة الجمال والخيال الدائمة الأبدية، ولكنه في الوقت نفسه يعطي ما لقيصر لقيصر. لقد كان النظام الاجتماعي والاستقرار، هما القيمتان الأساسيتان في النهضة الإنجليزية. وهذا هو السبب في كون روزالند، على خلاف كليوپاترا، هي ميركيورس الكامل. ففي نهاية مسرحيتها **كما تشاء**، تظهر روزالند من جانبها خضوع الشخصية للمجتمع، بالتخلي عن خنوثتها المسرحية وتحولاتها القِناعية، من أجل العيش في طاعة الزواج. تعيد المسرحية الاعتبار للتراتبية/ الهيراركية، في البيت والقصر.

ولو أن دور روزالند كان دورًا صعبًا على أحد أن يلعبه، فإن القيام بدور كليوپاترا شكسبير أصعب بكثير. فالأداء السيئ لدور روزالند، يمكن ببساطة أن يكون متكلفًا ومصطنعًا وآسنًا. ولكن الأداء السيئ لدور كليوپاترا سيكون هزلًا، ومسخرةً. وفي رأيي أن أحدًا لا يصلح للقيام بهذا الدور، باستثناء تينا تيرنر Tina Turner، حسب اقتراح كِنت كريستينسن Kent Christensen الممتاز بالنسبة لي. في تصوير أغنية «ما دخل الحب في ذلك؟» What's Love Got To Do With It؟ نرى أن تينا تيرنر هي كليوپاترا شكسبير «السمراء»، بكل أمزجتها، وهيبتها، وخلاعتها، وذكورتها، وأمومتها، تطوف وسط شعبها في شوارع المدينة. إن التعبيرية الجنسية الملتهبة لدى كليوپاترا، هي رد شكسبير على الانطواء البارد لبطلات سبنسر الورعات. كليوپاترا أمازونة/ محاربة، وأم، ولكنها ثرثارة أيضًا. وليست الأيقونية التصويرية الصامتة لقصيدة **ملكة الجان**، سوى جزء من بحث القصيدة عن التعريف الذاتي. فسبنسر الشاعر يحوّل الخط الأپوللوني الصلد، ضد دوافعه وحوافزه الإباحية المخملية. أما شكسبير، فيضع أساس اللغة في جسده الديونيسوسي. إذ أننا في جميع مسرحياته الناضجة، نجد الخطاب حسيًا وذكوريًا. الإيماءات والحركة على خشبة المسرح يتم التعبير عنها ضمنيًا باستخدام جُمل تركيبة متعرجة. حتى أن شخصية شكسبير الرئيسية، تعمل على التوحيد بين الأقنعة الجنسية في لغة يانعة، فيما سبنسر يعمل على الفصل بينهما. وأحسب أنه لا يوجد في الأدب ما هو أكثر سحرًا من الصوت الخاص بالملك الحقيقي، حين يتحدث في مسرح شكسبير. التأكيد الهائل لخصوصية هذا الصوت، والاستقرار الداخلي في القصيدة، أو المقطع الشعري، هي من وظائف تراتبية عصر النهضة، تنطوي على تدفق مفرط لسلسة الوجود العظمى. ومما يدعو للأسف، أن الصوت الشكسبيري البطولي مكمَّم هذا الأيام لصالح أداء تليفزيوني هابط، أو من أجل نُسخ مسرحية يعدّها مخرجون ليبراليون لديهم

مآرب مضادة للفاشية. ولكن صوت شكسبير الأرستقراطي لا بد من أن يُسمع. وهذا الأمر يتعلق بمُثل أخلاقية واجبة التوافر. فروزالند وكليوپاترا، كما رأينا، مقيدتان بحدود قانون عصر النهضة التراتبي/ الهيراركي. وشكسبير يضفي الدراما على التوتر النهضوي، الحاصل بين الأقنعة الجنسية والنظام الاجتماعي. وهذه واحدة من أهم قضاياه، وأكثرها عمقًا لديه. فالثيمة الرئيسية في مسرحية شكسبير هي الشخصية- في- التاريخ، هو قلب الهوية الغربية رأسًا على عقب.

إن سبنسر، وشكسبير، وفرويد هم العظماء السيكولوجيون الجنسيون الثلاثة في الأدب، يواصلون تقليدًا بدأه يوربيديس Euripides، وأوڤيد Ovid. وفرويد ليس له منافس بين خلفائه؛ لأنهم يعتقدون أنه كتب علمًا، بينما في الحقيقة ما كتبه هو فن. وسبنسر، التصويري الأپوللوني، وشكسبير الخيميائي الديونيسوسي، يتنافسان من أجل السيطرة الفنية على النهضة الإنجليزية. شكسبير يطلق الحبل على الغارب لفيض كلماته المجازية، وفوضى أقنعته؛ ليتحاشى الإلزام الصلد عند سبنسر. ولحسن الحظ، أنه امتلك الدراما ليزدهر فيها. ففي هذا النوع أو الصنف الأدبي، يمكنه أن يتحرر من قيود سبنسر. ونحن نجد التناقض القائم ما بين شكسبير وسبنسر، مُعادًا في الشعر الميتايزيقي الذي أنتجته الحركة الأدبية المهمة التالية. فجون دون John Donne هو وريث شكسبير، ذكوري، مسرحي، ومركوب بالاستعارة. فشعر «دون» ممتلئ بأقنعة جنسية بهية مزينة، متبدلة الأوضاع بين مختلف الأدوار الاجتماعية المذهلة للجنسين، حتى قصائده الدينية الورعة لا تخلو من ذلك. أما جورج هربرت George Herbert فهو وريث سبنسر. لذا نجد جماليات قصيدة **ملكة الجان** الرائعة، تتحول إلى إيروتيكية مثلية أنثوية عند هربرت. كما أن حلاوة أسلوب هربرت البسيط اللُّجينية أو الفضية الطابع، نراها كما هي بالضبط في أسلوب سبنسر.

وإذا أردت أن تعرف وقع صافو Sappho عند الإغريق، فلا تقرأ لمترجميها العابرين؛ بل اقرأ هربرت. فهو يهدئ من حدة كل ما هو فظ أو مؤكد، وقطعي- أي ذكوري. إن أي خطاب مرتبط بالذروة climactic غالبًا ما يتعرض للإهمال، أو التقييد، أو الرفض. وعالم هربرت هو عالم مخنَّث من الصفاء التأملي والحميمية الهامسة. لمثوله وحضوره الذكري الإلهي أنوثة ذات بعد داخلي، بحيث إن النساء الحقيقيات لا يكن ضروريات أو زائدات على الحاجة de trop. وعلى الرغم من أن قصائده تبدو مفتوحة ملطفة وشفافة، إلا أن هربرت من الناحية السيكولوجية حبيس بستان مغلق. إنه وحيد، تحت زجاج سبنسري.

لقد تمكن شكسبير من تفادي سبنسر وتحاشيه، ولكن ميلتون Milton شاعر ملحمي،

كان عليه مقابلة سبنسر فوق حلبته الخاصة. فقصيدة الفردوس المفقود Paradise Lost (1660) تترنح تحت عبء **ملكة الجان**. ولو اعتبرنا شكسبير هو بوتشيلي الإنجليزي، فإن ميلتون هو بيرنيني Bernini. فـ الفردوس المفقود هي لاؤوكون الباروكي Baroque Laocoon يوقع نفسه في حبائل التنميق، والتزيين المهيب. وعلى الرغم من استخدام ميلتون للخط الطافح الفياض عند شكسبير، إلا أن سرعة شكسبير كانت قد ولّت. وتبدو تلك التطورات الوثنية لسبنسر، هي أفضل ما في الفردوس المفقود. وأسوأ ما فيها هو الوعظ البروتستانتي الجاف، الذي حبس هذه القصيدة في الروح القومية الإبرشية ذات الأفق المحدود.

إن ميلتون لا يمكن قراءته إلا بالإنجليزية، فعند ترجمته يذبل وينطفئ. سبنسر الوثني يُفسد ميلتون البيوريتاني. وميلتون يحاول، بلا جدوى، تصحيح سبنسر أخلاقيًا. ولكن التصويرية الإيطالية التي تأتي في جزء منها عبر ملحمة **ملكة الجان**، وفي جزء آخر عبر الموضوعات الأكثر انحطاطًا في الإنيادة، تبتلع وتمتص الأيقونية البروتستانتية عند ميلتون. الدروع الأبوللونية المشعة عند سبنسر تصبح شيطانية معدنية كالحة عند ميلتون، عسكرية مبغضة للنساء. أساطير الشيطان تنبلج وتبزغ بضوء سبنسري قوي. ويغرق ميلتون عندما يتغنّى باللاشكلية أو المسخ الضبابي للخير. إلهه قادر شعريًا. ولكن ضوضاء الشاعر، تدق وتطحن الأفاعي والوحوش السبنسرية؛ فردوسه السبنسري البستاني الوارف؛ شرَّه، تلصصية سبنسرية حاسدة: كل هذا مخلد. فميلتون الشاعر يحاول هزيمة سبنسر بالإطناب والإسهاب، أي بفيتشية كلامية يهودية الطابع، توقع العين الأبوللونية في حبائل متاهة علم الاشتقاق. أما شكسبير، فقد نجح هنا عندما ربط اللغة ومفرداتها بأقنعة جنسية وثنية. لكن ميلتون المسيحي يقع تحت تأثير سبنسر الذي يعبر من فوقه، واثبًا في طريقه إلى الرومانسية.

الفصل الثامن

عودة الأم الكبرى

«روسو» ضد «ساد»

تعد الحركة الرومانسية[1] المشكِّل للنوع الاجتماعي/ الجندر بمعناه الحديث. فثمَّة مبدأين

(1) **الرومانسية أو الرومنطيقية ويطلق عليها العرب الابتداعية** مذهب أدبي يهتم بالنفس الإنسانية وما تزخر به من عواطف ومشاعر وأخيلة أيًا كانت طبيعة صاحبها مؤمنًا أو ملحدًا، مع فصل الأدب عن الأخلاق. ولذا يتصف هذا المذهب بالسهولة في التعبير والتفكير، وإطلاق النفس على سجيّتها، والاستجابة لأهوائها. وهو مذهب متحرر من قيود العقل والواقعية اللذين نجدهما لدى المذهب الكلاسيكي الأدبي، وقد زخرت بتيارات لا دينية وغير أخلاقية. يحتوي هذا المذهب على جميع تيارات الفكر التي سادت في أوربا في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وأوائل القرن التاسع عشر. والرومانسية أصل كلمتها من : رومانس Romance باللغة اللاتينية ومعناها قصة أو رواية تتضمن مغامرات عاطفية وخيالية ولا تخضع للرغبة العقلية المتجردة ولا تعتمد الأسلوب الكلاسيكي المتأنق وتعظم الخيال المجنح وتسعى للانطلاق والهروب من الواقع المرير، ولهذا يقول بول فاليري: «لا بد أن يكون المرء غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومانسية». ومن أبرز المفكرين والأدباء الذين اعتنقوا الرومانسية: - المفكر والأديب الفرنسي جان جاك روسو 1712 - 1788م الفيلسوف السويسري الذي يعد رائد الرومانسية الحديثة. ويعد أيضا أهم كاتب في عصر العقل، تلك الفترة من التاريخ الأوربي، التي تمتد من أواخر القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلاديين. وقد ساعدت فلسفة روسو في تشكيل الأحداث السياسية، التي أدت إلى قيام الثورة الفرنسية. حيث أثرت أعماله في التعليم والأدب والسياسة. وقد مهد روسو لقيام الرومانسية، من خلال ما قدمه سواء في كتاباته أو في حياته الشخصية، من إنتاج يعد مثالاً على روح الرومانسية، من خلال تغليبه المشاعر والعواطف على العقل والتفكير، والنزوة والعفوية على الانضباط الذاتي. وأدخل روسو في الرواية الفرنسية الحب الحقيقي المضطرم بالوجدان، كما سعى إلى استخدام الصور الوصفية للطبيعة على نطاق واسع، وابتكر أسلوبًا نثريا غنائيًا بليغًا. وكان من شأن اعترافاته أن قدمت نمطا من السير الذاتية التي تحوي أسرارًا شخصية. للتوسع، يمكن الرجوع إلى: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، د. نبيل راغب - مكتبة مصر - القاهرة، والأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال - دار العودة - بيروت. [المترجم].

من مبادئ عصر النهضة يعودان إلى الظهور مجدَّدًا مع الرومانسية: الأول يتمثَّل في أناقة الأدوار الجنسية المخنَّثة، والثاني، عودة فكرة «الإلهام»، أي نموذج الفنان العبقري الملهم من السماء. فقد بث عصر النهضة، كما رأينا، روح الانتعاش والزهو في العنصر الأپوللوني للوثنية الرومانية الإغريقية. حتى أننا في فن عصر النهضة، نلاحظ مدى خضوع الكائنات الديونيسوسية، مثل كليوپاترا شكسبير، للنظام الاجتماعي والأخلاقي. أما الرومانسية فتميل نحو منافس أپوللو اللدود، ديونيسوس الذي يظهر في موجة عاتية من مظاهر العالم الأرضي السفلي. وهنا نجد أن التنوير Enlightenment القائم على تطوير ابتكارات عصر النهضة العلمية والتكنولوجية، كان محكومًا بالذهنية الأپوللونية. وحتى ذلك الحين لم يحدث منذ زمن الكلاسيكية الإغريقية الرفيعة، أن لاقى الوضوح والمنطق هذا القدر من المؤازرة بوصفهما قيمتين فكريتين وأخلاقيتين، تحدِّدان الصيغة الهندسية للشعر والفن والعمارة، والموسيقى. فـ«**النظام ORDER** هو قانون السماء الأول»، هكذا يقول «پوپ» Pope، من خلال الجمال البارد لدى ديكارت Descartes، والكون الميكانيكي لدى نيوتن Newton (مقال عن الإنسان) (Essay on Man, IV.49). لقد استخدم التنوير، مثلما يؤكد بيتر جاي Peter Gay، الاتجاه العلمي الوثني لتحرير الثقافة الأوربية من اللاهوت المسيحي- اليهودي[1]. إن العقل reason، وليس الإيمان هو الذي خلق العالم الحديث. بيد أن من شأن الإفراط في الإعلاء من أية قدرة على حساب غيرها من القدرات، من شأنه بلا شك أن يسبب الانقلاب إلى النقيض. ولقد جاءت الرومانسية Romanticism نتيجة ما أسفر عنه التنوير الأپوللوني من رد الفعل المضاد من اللاعقلانية والشيطانية.

الرومانسية تسبِّب نكوصًا باتجاه المنحى البدائي، ذلك العالم الليلي البائد الذي تعرَّض للهزيمة والقمع على يد أوريستيا إسخيليوس. فالرومانسية تتسبب في عودة الأم الكبرى، إلهة الطبيعة المظلمة التي يناهضها القديس أوغسطين بوصفها العدو الهائل الأكثر هيبة وإفزاعًا للمسيحية. وفي تغيير اتجاهه من المجتمع إلى الطبيعة، يأتي روسو ليؤسِّس الرؤية العالمية الرومانسية. وعلى الرغم من أنه يتيح للدولة أن تتولَّى السلطة لتحقيق الصالح العام، إلا أن إرثه الأكثر استدامة واستمرارًا، يتمثَّل في موقفه المناهض للمؤسسة antiestablishment

(1) The Enlightenment: An Interpretation (New York, 1966).

المجلد الأول من هذا الكتاب جاء تحت عنوان: «The Rise of Modern Paganism صعود الوثنية الحديثة». ويبدو أن جاي يستخدم لفظ «وثني» كمرادف لما أسميه أنا أپوللوني، فقط نصف نظريتي عن الوثنية.

المتأجِّج، المضاد، الذي تبناه راديكاليون بداية من بليك Blake وماركس، وحتى فريق الروك «الرولينغ ستونز' the Rolling Stones. لقد جعل روسو الحرية هي كلمة السر الغربية. وكانت حركة التنوير، وسيرًا على نهج عصر النهضة، أضفت الجلال على الهيراركية الهرمية، على سلسلة الوجود العظمى التي كانت الرومانسية قد أطاحت بها. فالطبيعة بالنسبة إلى روسو، ذلك المصلح البروتستانتي السويسري، لا تنطوي على أية هيراركية. ويمكن إعادة تشكيل السياسة بإرادة إنسانية، من أجل المنفعة العامة، خصوصًا وأن الرومانسية تعتبر الهيراركية خيالاً اجتماعيًا قمعيًا، أما الإنسان فهو من الناحية البيولوجية حيوان هيراركي تراتبي. فعند انمحاء رتبة من الوجود، لا تني رتبة أخرى تنطلق تلقائيًا لتحل محلها. وتتجسد أكثر سخريات الرومانسية عظمة، في أن الحركة التي قامت على أساس الحرية، سوف تعيد قسرًا وإرغامًا استعباد نفسها لنظم تخييلية أكثر ثباتًا وجمودًا من الهيراركية نفسها.

إن الطبيعة التي ابتهل لها روسو ووردزورث كأم خيِّرة محسنة، ما هي إلا ضيف خطير. لقد اكتشف أتباع عقيدة ديونيسوس القديمة، أن الخضوع للطبيعة هو نوع من الصلب والتقطيع والبتر. لأن التحوُّل الديونيسوسي من المادة إلى الطاقة يمحو الهوية الإنسانية وهذه الثيمة نلقاها ضمن الثيمات الواردة في الباكشاي Bacchae عند يوريبيديس. والرومانسية، مثلها تمامًا مثل الستينات الروسوية المتأرجحةRausseauist Swinging Sixties، تسيء فهم مبدأ اللذة الديونيسوسي، وهو في حقيقة الأمر متصل ألم اللذة الفظيع الفج. ولأن الحرية الكاملة لا تطاق، ومن ثَمَّ فهي مستحيلة، ينتهي الحال بالرومانسية إلى التوريط المختلط entrammelment لكل الأنواع، بسبب تقديسها للطبيعة، وسعيها إلى بلوغ الحرية السياسية والجنسية.

وسوف نرى كيف أن الذات الرومانسية الفائقة، المفرطة في التوسع والامتداد، سرعان ما تُخضع نفسها للقيود المصطنعة، مثل التنسك التطهري chastening ascesis، كنوع من الانضباط والعقاب. أولاً؛ يخترع الشعر الرومانسي لنفسه صيغة طقوسية قديمة، وثنية ضمنيًا. ثانيًا، إن هذا الشعر يغمر نفسه في وعاء من الإيروتيكية السادومازوخية. وهو ما لم يعترف به الدارسون على الإطلاق. فالسادومازخية تصبح واضحة وضوحًا جليًا في المرحلة المتأخرة الانحطاطية من الرومانسية Decadent Late Romanticism، التي تتحدى روسو ووردزورث، برفضها الطبيعة الأرضية السفلية لصالح الجماليات الأپوللونية. وإنني لأرى انحطاط القرن التاسع عشر بوصفه التفافًا أسلوبيًا Mannerist من الرومانسية الرفيعة، وأؤرخ لها مبكرًا على غير المعتاد بسنة 1830 والثيمة التي أجدها في الرومانسية

الرفيعة والمتأخرة- الوحشية، والغموض الجنسي، والنرجسية، والتشويق، والوسواس، ومص الدماء، والإغواء، والانتهاك؛ تمثل جميعها ديناميات الصبابة cathexis الإيروتيكية والفنية والمسرحية، السيكولوجية التي ما زالت مجهولة ومجهّلة. وإنني لأعرّف الرومانسية الأمريكية- بالأسلوب الفرنسي- على أنها رومانسية متأخرة انحطاطية. وأعني بالانحطاط decadence هنا، رد الفعل المضاد داخل الرومانسية، الذي يصحح ترددها وتذبذبها نحو ديونيسوس. وهذا النمط المتضارب نجده كان موجودًا في قلب الرومانسية منذ البداية. فقد تم الرد على روسّو بوحشية همجية من جانب الماركيز دو ساد الانحطاطي الذي يضع قدما في حركة التنوير، وقدمه الأخرى في الرومانسية. ويرد بليك Blake الأخ البريطاني لساد على نفسه.. حيث تبتلع لديه أصوات الخبرة أصوات البراءة. أما وردزورث، فإن زميله كولريدج الذي يحول الرومانسية، عبر بايرون Byron، وإدجار پو Poe، إلى انحطاط في الأدب والفن الإنجليزي، والأمريكي، والفرنسي، قام بالرد عليه بسرية وفنّده.

إن روسو ووردزورث المحبيْن للطبيعة المؤنَّثة، ها هما يفتحان الخزانة التي أقفلها القديس أوغطسين؛ ليخرج منها مصاصو الدماء، وأشباح الليل الذين ما زالوا يتخاتلون في زماننا. ولنبقَ في الدائرة الرومانسية التي استهلها روسو، أي الواقعية الليبرالية التي أُلغيت بالعنف والبربرية، والتحرُّر من الوهم، والتنصُّل من العاطفة. لقد كانت الثورة الفرنسية- بفسادها وانحلالها إلى عهد الترويع Reign of Terror الدموي، وانتهائها باستعادة الملكية لدى الإمبراطور نابليون- هي التجربة الروسوية الفاشلة الأولى. فروسو يعتقد أن الإنسان خيِّر بطبيعته. والشر ينطلق من توافر شروط بيئية سلبية. وفكرة طفل روسو، القديس الذي يمسخه المجتمع أو يشوهه، يعارضها الطفل الرضيع العدواني المهووس بالأنا egomaniacal عند فرويد- هذا الطفل الذي أسمعه، وأراه، في كل مكان. ولكن الروسوية تزدهر على يد الإخصائيين الاجتماعيين، وخبراء رعاية الطفولة في زمننا الحاضر، ممن تنضح أصواتهم الناعمة المشرقة بالخشوع والأبوية!

في كتابه الاعترافات The Confessions، الذي تأسَّس على نهج كتاب القديس أوغسطين، يقول روسو إن حادثة في الطفولة قد كوَّنت ذوقه الجنسي في مرحلة النضج. لقد كان في الثامنة من عمره، عندما تعرَّض للضرب والإثارة سهوًا من امرأة في الثلاثين. ومنذ ذاك الوقت، أصبحت رغباته مازوخية: «أن أجثو على ركبتيّ أمام سيدة متحكِّمة مستبدة، أن أطيع أوامرها، أن يتحتم عليَّ التوسُّل إليها لتصفح عني؛ فهذا بالنسبة لي أطيب وأرق اللذات»..

إنه سلبي في الحب، فعلى النساء أن يقمن بالمبادرة دائمًا[1]. إن روسو يضع نهاية المنظومة الجنسية لسلسلة الوجود العظمى، حيث كان الذكر متسيِّدًا على المرأة. فالرومانسية تعيد للأمازونات/ المحاربات قوتهن التي سلبت منهن في عصر النهضة. لكن روسو يريد لها أن تمضي في اتجاهين: أن تأليه المرأة طبيعي وصحيح، ونحو قانون كوني. ومن ناحية أخرى، تراجع الرجل، وإسقاط مسؤولية قهر المرأة عن كاهله. وبهذه الطريقة أو بتلك، فإن السيطرة والخضوع السادومازوخيين متأصلان في الروسوية منذ البداية.

إن روسو يؤنِّث قناع الذكر الأوربي، في أواخر القرن الثامن عشر، عصر الحساسية الذي يضفي على الرجل المثالي حساسية أنثوية نسائية الطابع. إنه رجل البلاط عند كاستليوني، ولكن مجرَّد من حالته الرياضية athleticism ومن دون ألمعيته الاجتماعية. فهو يرى الطبيعة والجمال بوجدان مضبَّب. وروسو بذلك، إنما يجعل الحساسية المرهفة مقدمة افتتاحية للرومانسية. العاشق الذي لا ينال حبه the Petrarchan lover، يوهم نفسه بضعف لذيذ أمام ملكة جليدية كاريزمية. ومن الطبيعي أن يفتقد رجل الحساسية الأنثوية بؤرة التركيز الإيروتيكي. إنه مكتف بذاته، يستمرئ أفكاره ومشاعره. نرجسيته تتطور إلى الأنوية الرومانسية في إدراك كل ما يحيط به بناء على ما تراه نفسه Romantic solipsism، متشككًا في واقع الأشياء خارج الذات.

إن الأنثوية مبدأ مطلق عند روسو وغيره من الرومانسيين. الرجل تابع يدور في فلك المرأة الجنسي. وروسو يسمي مدام دي فاران Madame de Warens راعيته الأولى «ماما»، وهي تدعوه «الصغير». ولسوف يعيد أبطال ستاندال[2] Stendhal تقديم الإيروتيكية المادية عند روسو. ويقول روسو عن بداية تجربته الجنسية على يد دي وارين: «لقد شعرت كما لو كنت مارست وطء المحارم». ولاحقًا سوف «تجبره» وارين على ارتداء ملابسها.. فهو إذن كاهن مخنَّث لإلهة أنثى. إن روسو يحضر إلى كرنفال البندقية/ فينيسيا مرتديًا قناع سيدة، ثم يرتدي الدثار الأرميني كلباس يومي، وينهمك في الأقطان والتطريز والدنتيلا: «لقد أخذت وسادتي معي؛ كي أقوم بتطريزها خلال الزيارات، وعلى باب بيتي، مثلما تفعل النساء»[3].

---

(1) Confessions, trans. J. M. Cohen (Baltimore, 1954), 25-28.

(2) ستاندال Stendhal هو الاسم المستعار للكاتب الفرنسي ماري-هنري- بيل Marie-Henri Beyle، الذي اشتهر بتحليله الحاد الحاذق لسيكولوجية شخصياته الروائية. ويعتبر من أول وأهم كتاب الواقعية في روايتيه: الأحمر والأسود Le Rouge et le Noir 1830، ومجلس عموم بارما La Chartreuse de Parme الصادرة عام 1839. [المترجم].

(3) Ibid., 106, 189, 229, 555.

روسو يمتص الأنثوية من النساء، ولكنهن لا يمكن أن يقابلن ذلك بالمثل. يجب أن يبقيْن إناثًا. إنه ينفر من صدر المثقفة مدام دي إبينا Madame d'Épina المسطّح. أما شخصية الأنثى الشهوانية لديه، نجدها معزّزة بالخنوثة، من خلال ارتداء ملابس الجنس الآخر. فمدام دي هوديت Madame d'Houdetot، موديل روايته Nouvelle Heloise هلويز الجديدة[1] تفوز بروسو، عندما تأتيه على ظهر حصان مرتدية ملابس رجال.

عند روسو تتأصّل نظرية الطبيعة في الجنس. حيث عبادة الطبيعة تعادل في المعنى عبادة المرأة. فالمرأة قوة فائقة غريبة. ونجد روسو في أواخر حياته، يحب أن يترك زورقه لينجرف في مياه بحيرة سويسرية (مشهد مواز لمشهد عند وردزورث في قصيدته الافتتاحية Prelude) يرِد فيه: «بكيت بعاطفة أحيانًا»، آه أيتها الطبيعة! آه يا أمي! ها أنذا تحت حمايتك الوحيدة. حيث لا يوجد هنا رجل أريب داهية، وغد، يمكنه أن يقحم نفسه بيننا»[2]. الابن العاشق للطبيعة الأم الكبرى يستنكف ويزدري أخوة منافسين. طوال حديثه عن الرقة والدِّعة والأخوّة، كان روسو مشاكسًا سيئ السمعة، تحاصره المؤامرة، والاضطهاد، في كل مكان. لقد كان دائم العراك مع أصدقائه الرجال، بمن فيهم الفيلسوف البريطاني ديفيد هيوم Hume الذي أحسن إليه. روسو يحج إلى الطبيعة في جبال هربًا من المدينة، طلبًا للتطهر من التلوث الذكوري. إنه يبتكر موضة جديدة. فبمجرد أن أثنى روسو على جبال الألب، كما يقول فان دن بيرج Van den Berg، انتشرت في ربوع أوربا كلها الرغبة في رؤية سويسرا «انتشار الوباء: وقتئذ أصبحت جبال الألب مصدر جذب سياحي»[3].

عبر قوة الإسقاط المتخيل، أسبغ روسو على الثقافة الأوربية كوكبته الغريبة من الأقنعة الجنسية. الرجل الذي ابتكر فن كتابة السيرة الذاتية الحديثة، جعل العلوم السياسية على هامشها. لقد كان روسو هو أول من نادى بما نسميه الآن «هوية جنسية». فقبل نهايات القرن الثامن عشر، كان تحديد الهوية على المستوى الداخلي يتم قياسًا على الوعي الأخلاقي، وخارجيًا من خلال مكانة الأسرة والطبقة الاجتماعية. كما أن روسو يسبق فرويد في إدخال الجنس إلى الدراما الطفولية لتطور الشخصية. كم كان منطلقًا مؤثرًا ومفاجئًا هذا الذي نراه بوضوح، عندما نقارن بين روسو وبين المبشرين به من الفرنسيين الذين قاموا بتحليل أنفسهم

(1) هي رواية «جولي»، أو «هلويز الجديدة»، الرواية التي قيل إنها ملهمة لأول رواية عربية هي «زينب» التي كتبها محمد حسين هيكل وصدرت عام 1914. [المترجم].

(2) Ibid., 594.

(3) The Changing Nature of Man, 233.

سيكولوجيًا. على سبيل المثال، في عمله مقالات Essays (1580)، يسرد ميشيل دي مونتين Montaigne قائمة عاداته الجنسية، على نحو عارض، كما لو كان يسرد قائمة الطعام، أو حركات أحشائه. فالجنس بالنسبة لمونتين جدول مكتبي ورسم تخطيطي، أي: ما مدى تكرار وفي أي وقت من اليوم يضاجع زوجته؟ فعل الجنس مساو بلاغيًا لذوقه في النبيذ، أو الإحجام عن استخدام الفضّيات (مستورد إيطالي ركيك). الجنس لا يشكل هوية مونتين. إنه مثقف استطرادي يتأمل العادات الاجتماعية. ويأتي كتاب الأفكار Pensées للفيلسوف باسكال Pascal (1670) ليعري حميمية مونتين المبتهجة. إذ يقول إن مونتين يتحدَّث عن نفسه أكثر من اللازم. وفي التحول من عصر النهضة إلى القرن السابع عشر، أصبحتِ الهوية أكثر انغلاقًا وقلقًا. فباسكال لم يتحدَّث مطلقًا عن هويته الجنسية. القضية الأسمى لديه هي علاقة الروح بالله، أو- وبخوف أكثر- علاقة الروح بكون خالي من الإله. الجنس مجرد جزء من الدينونة التي تعيق نضالات الإنسان الروحانية.

أما روسو، فالجنس يمثل لديه مبدأً رئيسيًا للشخصية الغربية. سيولة نفسية وغموض نفسي، ثيمات الكوميديا الخنوثية عند شكسبير، تدخل في سياق تيار السلوك والأفكار السائد. السيرة الذاتية تصبح مدافعة apologia. فـ الاعترافات تجسيد لصورة رومانسية الذات. روسو أول من اقتفى أثر الانحراف عند الكبار؛ ليصل إلى صدمة قد تعرَّض لها الشخص في طفولته. إنه السعي المسيحي للخلاص، ولكن بصيغة معادة وفق اصطلاحات إيروتيكية. الأرواح الأنثوية التي تقود روسو هي أطياف، ملائكة، وعفاريت، جان. إنه صورة وثنية من موسى، يتسلَّق جبال الألب؛ ليلتقي ربه. شخص منجرف في مياه بحيرة، يطفو عائمًا في رحم الطبيعة السائلة. الثورة الجنسية التي كتبها روسو، تبدو لنا واضحة تمامًا في ظهور المثلية الجنسية كفئة رسمية. صحيح أنه منذ القدم، كانت هناك أفعال مثلية، يتوقَّف النظر إليها كأفعال محترمة أو خليعة على التكوين الثقافي للمجتمع وطبيعة الزمن. إلا أنه منذ أواخر القرن التاسع عشر، كانت ثمَّة مثلية جنسية، شرط للدخول بعد تفتيش أو «تحقيق وتحرٍّ»، هي أزمة هوية روسوية. إن علم النفس الحديث، متبعًا روسو، يرد جذور الجنس وعلى نحو متشائم إلى أعمق مما ترده إليه المسيحية اليهودية، حين تخضع الجنس للإرادة الأخلاقية. أي أن «حريتنا» الجنسية، عبودية جديدة للضرورة الأزلية.

إننا نجد أصول فلسفة روسو الجنسية، في فشل التراتبيات الاجتماعية والأخلاقية أواخر القرن التاسع عشر. لقد وفر نظام التقسيم الطبقي القاسي، رغم سخافته، شعورًا بالجماعة قبل التنوير. ومن هنا كان على الهوية التي توسعت وامتدت فجأة، أن تعثر على معان أخرى

للتعريف. ولكن الجنس ليس بديلاً عن الميتافيزيقا. يقول باسكال: «ينبغي أن يكون الميل أو النزوع نحو العام، فالانحياز للذات هو بداية كل اضطراب، في الحرب، والسياسة، والاقتصاد، وفي الجسد الفرد»[1]. لقد كان الجنس مكانًا مركزيًا في الديانات السرية القديمة، بيد أن هذه الديانات كانت تمتلك رؤية متماسكة حول الطبيعة القادرة، تتسم بالعنف والصلاح معًا. أما روسو، فهو أول صانع للهوية الجنسية، يسعى إلى الحرية بإلغاء التراتبيات الاجتماعية، وعبادة طبيعة محسنة بانتظام. وملخص نظريتي هنا، أنه عندما تضعف السلطة السياسية والدينية؛ فإن التراتبية الهرمية تعيد إثبات نفسها في الجنس، كظاهرة من ظواهر استخدام طراز السادومازوخية القديم البائد. الحرية تتسبب في إنشاء سجون جديدة. ونحن لا يمكننا الفرار من بقائنا أحياء في هذه الأجساد الفاشية. إن خضوع روسو المازوخي للنساء، يأتي من إضفائه المثالية على الطبيعة والعاطفة بإفراط. ولكنه وهو يصنع العسل، يلدغ نفسه.

أحد أسباب كون نظرية الطبيعية مبسَّطة عند روسو، أنه لم يكن هناك ملحمة **ملكة الجان** في الأدب الفرنسي؛ حتى تظهر مخاطر الطبيعة. وبالتالي، ظهر ساد Sade، بكل رعبه، ليهز آمال روسو السعيدة. روسو وساد يعادلان شمولية سبنسر معًا. سبنسر وساد يشاهدان الشيطنة في الجنس والطبيعة. والماركيز دي ساد (1740-1818) هو الكاتب والفيلسوف العظيم الذي يبين غيابه من المناهج الدراسية الجامعية، مدى تهيب ونفاق العلوم الإنسانية الليبرالية. إذ لا يوجد تعليم حسب التقاليد الغربية يمكنه أن يكون كاملاً من دون ساد الذي لا بد من مواجهته، بكل قبحه. ونحن إذا قرأناه قراءة صحيحة، سنجده مضحكًا. فهجاؤه لروسو، نقطة نقطة، يعد تنبؤًا بنظريات العدوانية عند داروين، ونيتشه، وفرويد. لقد تعرض ساد للاضطهاد من الحكومات المحافظة والليبرالية على السواء، وقضى سبعة وعشرين عامًا في السجن. تعرضت كتبه للمقاطعة وصودرت عند الطبع، ولكن ثمَّة نسخ خاصة ونادرة أثرت على الكتاب الفرنسيين والإنجليز الطليعيين على مدار القرن التاسع عشر. وقد نشر ما بقيَ من أعمال ساد الكاملة الباقية أخيرًا، في صيغة محل ثقة، بعد الحرب العالمية الثانية. لقد احتضنه المثقفون الفرنسيون كشاعر مجرم على نمط جان جنيه Jean Genet، ذلك اللص المثلي رد السجون. ولكن ساد يكاد يكون قد أحدث تأثيرًا سلبيًا على الوعي الأكاديمي الأمريكي. فقد كان عنفه- وليس الجنس- هو الأبلغ قسوة من وجهة نظر الليبراليين؛ فلم يقبلوه. إن الجنس، بالنسبة إلى ساد هو العنف. والعنف هو الروح الحقيقية للطبيعة الأم.

ساد شخصية انتقالية. تنتمي إباحيته وفسوقه الأرستقراطيان إلى الرواية الدنيوية في

(1) Pensées, trans. A. J. Krailsheimer (Baltimore, 1966), 154.

القرن الثامن عشر، ومن بينها مثلاً رواية بيير لاكلو Laclos علاقات خطرة Les Liaisons dangereuses (1782). ولكن أولوية الطاقة، والغريزة، والخيال عند ساد، تضعه في تناغم مع الرومانسية. فهو يكتب في العقد نفسه الذي ضم كلاً من بليك Blake، ووردزورث، وكولريدج. وبتطويره لفكرة الهوية الجنسية الواردة عند روسو، يحول ساد الجنس إلى مسرح للفعل الوثني. فهو يدق إسفينًا بين الجنس والوجدان. القوة، وليست الطبيعة، هي قانون الكون، أي إعلاء للحقيقة الوثنية الأسمى. الطبيعة الأم الشيطانية عند ساد هي الإلهة الأكثر دموية منذ سيبيلي إلهة شعوب آسيا الصغرى Asiatic Cybele. روسو يُحيي الأم الكبرى، ولكن ساد يستعيد ضراوتها الحقيقية. إنها صورة الطبيعة عند داروين، أنيابها ومخالبها ملوثة بالدماء. أقول لكم ببساطة: اتْبعوا الطبيعة. هكذا يعلن روسو. فيضحك ساد، ويوافق متجهِّمًا: «الوحشية أمر طبيعي». هكذا يخلص ساد في كتابه **الفلسفة في غرفة النوم** Philosophy in the Bedroom (1795). وفي كتابه **جوستين** Justine (1791) يطلق على الطبيعة «أمنا المشتركة». عالم ساد تحكمه أنثى عملاقة: «لا. الله غير موجود، فالطبيعة تفي بالغرض؛ وهي بأية حال من الأحوال ليست في حاجة إلى سِواها»[1]. الأم الكبرى، الشخصية الأنثوية الأسمى عن ساد، هي المبتدأ والمنتهى.

في طقوس ساد المقدَّسة، يقوم الفجرة الماجنون بجلد ضحاياهم واغتصابهم، وإخصائهم، ثم يبتلعون أجسادهم ويشربون دماءهم. مثل كهنة الآزتك[2] Aztec، يفصلون أجزاء الجسم،

(1) Justine, Philosophy in the Bedroom, and Other Writings, comp. and trans. Richard Seaver and Austryn Wainhouse (New York, 1965), 253, 608, 496.

(2) كلمة «آزتك» تشير إلى الشعب الذي أسس إمبراطورية، وإلى من أطلقوا على أنفسهم Mexica، أو Tenochca، وبوجه أعم تشير إلى كل من المجموعات العرقية الناطقة الناهيوتل التي كانت تعيش في منطقة وادي المكسيك إبان الغزو الإسباني. اسم أزتك مشتق من Aztlán، الوطن الأسطوري للـ Mexica؛ وفقا للتقاليد، Aztlán كانت تقع إلى الشمال الغربي من وادي المكسيك، وربما في غرب المكسيك. واسم المكسيك مشتق من Mexica. ولقد كان الآزتك يعبدون آلهة تمثل قوى الطبيعة التي لها تأثيرها علي اقتصادهم الزراعي. وكانت بمدنهم أهرامات حجرية عملاقة، وفوق قممها بُنيت معابدهم. وكان يقدم بها القرابين البشرية للآلهة. ولأنه شعب زراعي، فقد كان يعبد قوى الطبيعة. فاتخذوا هذه القوى آلهة، فعبدوا إله الشمس ويتزيلوبوتشتلي Huitzilopochtli, الذي كان يعتبر إله الحرب أيضا. وكان لديهم إله المطر تلالوك Tlaloc وإله الريح. وكان الآزتك يعتقدون أن الآلهة الخيرة والنافعة، لا بد أن تظل قوية لتمنع الآلهة الشريرة من تدمير العالم بالتقرب لها بالأضاحي البشرية ومعظمهم من أسري الحرب. وكانوا يعتقدون أن إله المطر تلالوك يفضل ضحاياه من الأطفال. وكانت طقوس التضحية في مواعيد كانوا يحسبونها حسب النجوم لتحديد وقت خاص لكل إله. وكانت الضحية تصعد إلى قمة الهرم حيث كان الكاهن يمدد الشخص فوق حجر المذبح وينتزع قلبه. وكان يرفعه عاليا للإله الذي يجري تكريمه، =

ويستخلصون القلب حيًا من بين الضلوع. وكنتاج للأرستقراطية الفرنسية الأنيقة، يضفي ساد الروح البدائية على ثقافته، فيجعلها ثقافة انحطاطية. إنه يشبك ما بين الأفعال الجنسية والاعتداء، والبتر والتشويه؛ ليظهر الوحشية الكامنة في الجنس. وكما هو الحال عند فرويد، فإن الغريزة الجنسية هي غريزة لا أخلاقية، متمركزة حول الذات بصفتها الأفضل دائمًا، والمعصومة من الخطأ egotisiticalدائمًا. وفي روايته **جولييت** Juliette التي تمثل رده على رواية روسو **جولي** Julie، يتحدث ساد عن الرغبة، قائلًا: «إنها تُملي المطالب، وتقاوم، وتجور طاغيةً». لدى ساد الجنس قوة.. الجنس والعدوانية منصهران إلى درجة لا يمكن معها القول إن الجنس قاتل فحسب، بل أيضًا إن القتل نفسه عمل جنسي. إن المرأة تصرح قائلة: «القتل فرع من فروع النشاط الإيروتيكي، أحد أشكال إسرافه ومغالاته. والكائن البشري لا يبلغ نوبة البهجة إلا من خلال الوصول إلى سورة غضب». ولذة الجماع ما هي إلا تفجر للعنف، «نوع من الضراوة والسورة»؛ تبين سريرة أو نية الطبيعة تجاه أن «السلوك أثناء الجماع، هو السلوك نفسه أثناء الغضب»[1]. ويقول فرويد في هذا السياق، إن الطفل يشاهد المنظر البدائي للجماع بين أبويه، ويعتقد أن الذكر يجرح الأنثى. ويصحح ساد خريطة الماضي عند روسو؛ فالإيروتيكية تشكَّلت عنده بفعل خضوع سادي، وليس برقَّة ودعة روسوية. فطفل السنوات الثماني المجلود (أي روسو الذي تعرض لصدمة التعدي عليه بالضرب في طفولته، كما أشارت الكاتبة في موضع سابق- م) كان مفتتحًا لعقيدة سادية.

ساد يشبِّك قضيته ضد روسو بقضيته ضد المسيحية. ومثل نيتشه الذي تأثر به كما هو واضح، يهاجم ساد انحياز المسيحية إلى الضعيف والمنبوذ. فبالحفاظ على الوضيع، إنما تقوم الشفقة المسيحية «بتمزيق النظام الطبيعي، وتحرف القانون الطبيعي». والسيطرة هي حق القوي. وفي مناهضته المسيح وروسو، يقول ساد إن الإحسان و«ما يسميه الحمقى: الإنسانية»

= ثم يضع القلب نابضًا ليشوى في النيران المقدسة! وأحيانا كان يتم التضحية بعدد كثير من البشر مرة واحدة. ففي عام 1487م. قتل كهنة الآزتك 80 ألف أسير حرب؛ لتكريس إعادة بناء معبد الشمس بمدينة تينوتشتيتلان. وكان الكهنة يظنون أنهم ينالون رضا الآلهة بالصوم أو جرح أنفسهم. وكان منهم من كان يدير مدارس لتعليم الكهنوت للأطفال الذين سيصبحون كهنة. وكان من أهم أعمال الكهنة تحديد الأيام السعيدة لشن الحروب، أو القيام بالأعمال. وكانت هناك أجندة دينية مكونة من 260 يومًا عليها هذه المعلومات. وكانت الأيام المقدسة لتكريم الآلهة، كان لها أجندة للتقويم الشمسي، مكونة من 365 يومًا. وهذا التقويم كان متبعا لدى الأولمك والمايا والزابوتك في أمريكا الوسطى. وكان الفن يأخذ طابعا دينيا أو حربيا. [المترجم].

(1) Juliette, trans. Austryn Wainhouse (New York, 1968), 269, 940. Philosophy in the Bedroom, 345.

«لا علاقة لها بالطبيعة»، بل هي «ثمرة التحضر والخوف». لقد كان مؤسِّس المسيحية «شخصًا ما ضعيفًا خائر القوة»، «صعلوك تافه». ساد يرفض إحسان المسيح من جانب، ومساواة وأخوة روسو من جانب آخر بوصفهم أوهامًا عاطفية. ليس على الفيلسوف التزام اجتماعي أو أخلاقي، «فهو وحيد في هذا العالم»[1]. وبسبب تركيزه الرومانسي على الذات، فإنه يرى أن الفجرة الماجنين لا يمكنهم السماح للحب أو الصداقة بالبقاء على قيد الحياة. فالإخلاص معاهدة مؤقتة بين المتآمرين المجرمين.

الإنسانية أيضًا ليست لها مكانة خاصة في الكون. وهنا يسأل ساد: «ما الإنسان؟ وما الفرق بينه وبين النباتات الأخرى، وبينه وبين جميع الحيوانات الأخرى في العالم؟ صراحة، لا فرق». وهذه رؤية ديونيسوسية كلاسيكية لانغماس الإنسان في الطبيعة العضوية. فالمسيحية اليهودية تعلو بالإنسان فوق الطبيعة. ولكن ساد، مثله مثل داروين، يعيّن الإنسان في المملكة الحيوانية، شخصًا خاضعًا لقوة الطبيعة، ونباتيًا أيضًا. الإنسان لا روح له «نبات مادي تمامًا»، ومعدني.. تقول جوليت: «الإنسان بأية حال من الأحوال عال على الطبيعة؛ فهو حتى ليس طفلها؛ ما هو إلا فقاعة رغوتها، البقية العكرة سريعة الترسب»[2]. الطبيعة الأم عند روسو هي العذراء تطوق ابنها الرضيع بحب. أما عند ساد فالطبيعة هي مصاصة الدماء الوثنية، فكُّها التنينيّ يقطر مَنِيًّا وبصاقًا.

ونظرًا لأن الإنسان ليست له امتيازات في كون ساد، فإن الأفعال الإنسانية «ليست خيِّرة ولا شريرة في حقيقة الأمر». ومن وجهة نظر الطبيعة ذاتها، فإن الجنس في إطار الزواج لا يختلف عن الاغتصاب في شيء. ولإثبات الخير الإنساني تلك النظرية الطوباوية/ المثالية التي تتناقض مع الواقع، نجد ساد يجمع كتالوجًا أو فهرسًا للفظائع التي ارتكبتها كل ثقافة في التاريخ، وفي الغالب باسم الدين. وقد كان ما استخدمه من دمج وتوفيق بين المذاهب المختلفة الأنثروبولوجية، وهو ما يُعد بحق تمهيدًا لما سوف يسهم به فريزر Frazer لاحقًا، كبيان للعلاقة النسبية القائمة بين القوانين الجنسية والجنائية. وتكمن المفاجأة في أن إلغاء ساد لكل من القانون المدني والسماوي، لا يفضي إلى فوضوية. فهو يرى أن الماجنين والفجرة يمكنهم أن يؤسسوا هياكلهم البنائية الصلدة القاسية الخاصة بهم، التراتبية الطبيعية للقوي والضعيف، السيد والعبد. ومن ثَمَّ، إذا نظرنا سواء في مبرة أصدقاء الجريمة Sodality of

(1) Juliette, 177, Philosophy, 360. Justine, 660. Juliette, 177. Justine, 607. Juliette, 178. Justine, 608.

(2) Philosophy, 329-30. Juliette, 267, 923. Juliette, 171.

the Friends of Crime في رواية **جولييت** Juliette، أو في المدرسة الكبرى للفجور School of Libertinage في رواية **120 يوم من سودوم** 120 Days of Sodom، سوف نجد أن فجرة ساد ينظمون أنفسهم بالفعل في وحدات اجتماعية مستقلة. ويصدرون منشورات وتشريعات، ويصممون بيئات عمرانية رسمية، ويجمعون ضحاياهم في قطعان، وفق طبقات إيروتيكية، ومجموعات فرعية. ومثل مستعمرات النمل، فهم يخفون النظم.

تأتي هذه الأشياء عند ساد، من حركة التنوير الأپوللونية. وهو بصفته جنسانيًا ديونيسوسيًا، يلغي سلسة الوجود العظمى، مغرقًا الإنسان في ديمومة الطبيعة، ولكنه لا يستطيع التخلص من الهيراركية أو تراتبية عصره الفكرية. فهوية الفجرة الماجنين تسبق تجمعهم التعاوني بهدف الفجور والفسوق. الشخصية عند ساد صلبة منيعة لا تُخترق، أي أپوللونية. ولا توجد هناك أسرار أو غموض؛ لأنه لا يوجد شيء مترسِّب في اللاشعور الذي يفرغ أكثر خيالاته الفانتازية انحرافًا، في الضوء البارد للشعور/ الوعي. ومن ثَمَّ، فإن الشخصية الأپوللونية عند ساد، منغمسة في المجاري الديونيسوسية، ولكنها تخرج منه نظيفة وسليمة.

وفجرة ساد هم غالبًا من مزدوجي الجنس. الذكور ذوو الصورة الناعمة تتوق إلى اللواط السلبي، أي أن يُلاط بهم. فشخصية دولمونسيه Dolmancé مثلًا تنتمي إلى جنس ثالث؛ لأن اللوطي «بهوسه الأنثوي»، إنما خلقته الطبيعة كي «يقلص التكاثر ويحد منه». وبطلات ساد تُعد بين أكثر النساء قدرة في الأدب، هن أخوات كليوپاترا شكسبير السافرة. مدام دي كليرويل Madame de Clairwil في رواية **جولييت**، ومدام دي سانت-أونج Madame de Saint-Ange في رواية **الفلسفة في غرفة النوم**، تتمتعان بتحكم ذاتي مفرط، وحضور أرستقراطي فوق العادة. إنهما تباريان الفجرة الذكور في الدراية والإلمام والقوة الفكرية. فكليرويل (الأپوللونية «كلير ويل» clear will، أي «الإرادة الواضحة») تجمع بين «منيرڤا» و«ڤينوس». رمقتها أو نظرتها الفطنة «شديدة الغضب بما لا يمكن احتمالها». وجولييت نفسها، وعبر مغامراتها الهائلة العارمة (صفحات 1, 193)، تتمتع بحداثة ونضارة آسرة، وليونة وغُضّة، وإرادوية ذكورية. الإناث العدوانيات عند ساد يتمتعن بما لدى كليوپاترا من قوة التهديد والهجوم، ولكنهن ينفذن ربما ما كانت كليوپاترا تكتفي بتخيله. وها هي كليرويل تلاحظ قائلة «تعذيب الذكور لا يزال تسليتي المفضلة». وجولييت تعجب بكليرويل قائلة بمزح وعبث، «عندما أراها تخضب خديها بدماء الضحية، وتتذوقه، وتشربه، وعندما أراها تغرس أسنانها في لحمه وتنتزعه بأسنانها؛ وعندما أراها تدلك فرجها في الجروح المدمَّاة التي فتحتها في هذا التعس». استغلال آخر: «المخلوقة الشرسة تشق بطن الصبي الذي ائتُمنت

عليه، إنها تنتزع قلبه وتدفع به ساخنًا إلى داخل فرجها.... وتطلق كليرويل عواء لذة، وتهمس: «جولييت.. لماذا لا تجربيه يا جولييت. لا شيء يماثله في الإحساس»[1]. منذ الباكشاي Bacchae لم يكن موجودًا مثل هذا الوصف ولا تلك الترجمة المباشرة للخبرة الشيطانية. ساد يعيد خلق العذاب والنشوة الكامنيْن في الديانات السرية القديمة. وفاجراته هن كاهنات رفيعات المستوى، لهن طبيعة بربرية تعمل ليل نهار.

إن جولييت تصف نفسها قائلة «رجولية في ذوقي وفي تفكيري أيضًا». فهي في جريمتها الأولى، حين هاجمت إحدى النساء المارات، واعتدت عليها جنسيًا ثم قتلتها، كانت تتشح بملابس الرجال، وهي العلامة الدالة على تبرعم إرادتها الذكورية. إنها تحول خنوثة روزالند إلى حفلة تنكرية للجلاد. وها هي نورسيل **Noirceuil** تدرج جولييت ضمن قائمة الزيجات الخنوثية المزدوجة، متجاوزة في ذلك ما صنعه نيرو Nero[2]، فهي مرتدية ثياب امرأة، تتزوج رجلًا؛ ثم ترتدي ثياب رجل، ليتزوج غلامًا مأفونًا، يرتدي بدوره ثياب امرأة. وجولييت آنذاك، ترتدي زيّ رجل وتتزوج سحاقيةً؛ ثم ترتدي زي امرأة، وتتزوج من سحاقية ترتدي زيّ رجل.. متاهة جنسية.

إن ذكورية الشخصيات النسائية عند ساد، يمكن أن تكون ذكورية تشريحيًّا؛ فمدام دي شامفيل Madame de Champville في رواية **120 يومًا من سودوم**، والراهبة الجميلة مدام دي فولمار Madame de Volmar في رواية **جولييت**، كان لكل منهما بظر طوله ثلاث بوصات. ومدام ديوراند Madame Durand كان لديها مهبل مسدود، وبظر «بطول الإصبع» تستخدمه في اللواط بالنساء، والصِّبية الصغار. وسط هؤلاء النساء المنتهِكات عديمات الرحمة، يبتكر ساد قناعًا جنسيًّا جديدًا في الأدب، أكثر مرحًا، وسريع التقلُّب، هو قناع الأنثى اللوطية الإيجابية. ساد وبودلير يحبَّان السحاقية لما يحيط بها من هالة غير طبيعية؛ في السحاق حيث تبذر الأنثى بذورها، وتُفنِي طاقتها التكاثرية على أرضها هي. ويرى ساد أن السحاقيات أكثر تفوقًا من النساء الأخريات، «أكثر أصالة، أكثر ذكاءً، أكثر بهاءً».. وها هي زيجاته السحاقية تتقدَّم بثبات عبر ربوع أوربا. البطلات السحاقيات يقلِّدن «التدفق والحركة التي لا تتوقف» للطبيعة. جولييت الجريئة تمثل وجه النقيض لأختها جوستين الخيِّرة- الطيبة، تمامًا كما هي الحال بين كليوپاترا وأوكتاڤيا الخجولة. إن كل كارثة وثورة غضب، تحل وبصورة كوميدية بجوستين الصبور المتواضعة. الفضيلة تفشل؛ والشر ينجح. وإني لأعتقد

---

(1) Justine, 277. Juliette, 273, 359, 364, 544.

(2) راجع الفصل الرابع. [المترجم].

أن جوستين هي روسو وأن جولييت هي ساد. الفضيلة «خاملة وسلبية»، ولكن الطبيعة ما هي إلا «حركة»، هي «إثارة إيجابية»[1]. الأنوثة النقية الخالصة عند ساد، هي كما عند سبنسر، فراغ تندفع فيه طاقة الطبيعة بعنف. وفي النهاية تضرب الطبيعة جوستين بصاعقة برق، فترديها قتيلة. بينما الطاقة ذكرية عند ساد، كما هي عند بليك Blake. ومن هنا، فإن بطلات ساد العظيمات ذكوريات بحكم حراكهن ونشاطهن الإجرامي.

فَجَرة ساد يتمسَّكون برؤى أپوللونية، وسط غمار التدفُّق الديونيسوسي العارم. وعلى الرغم من اعتقاد ساد بأن الرجال لا يختلفون عن النباتات، إلا أن شخصياته تناقضه في ذلك؛ بحكم ما تحمله من خطابات تختلف في طابعها عن الصفات النباتية. خصوصًا أن شخصيات ساد في الحقيقة لا تتوقَّف عن الكلام. لديهم خطب مستفيضة مثقفة وحكمية، تتواصل وتتواصل بين أجواء العربدة. وهو ما نراه في رواية **الفلسفة في غرفة النوم**، بتأرجحها السريع بين النظرية والممارسة. إن اشتهاء الكلام logophilia عند المضاجعين لدى ساد، مثله مثل خطابات كليوپاترا العاصفة، ناتج عن صلة ديونيسوس باللغة. بيد أن إطلاق العنان للذات، والطابع الديونيسوسي للتمادي في الملذات، ليس موجودًا عند ساد. لديه مستوى متوسط من الهذيان فحسب، ربما يحدث عند لذة الجماع (مدام دي سانت-آنجي: «آي! آي! آي!»)، ولكن الكلمات عمومًا تنساب مع القذف. الانشقاقيون الجنسيون عند ساد يبتغون إلى اللاشرعية الديونيسوسية ويطلقون لأنفسهم العنان مع السيولة والسوائل الديونيسوسية. إن القذارة الفسيولوجية التي يستخدمها جوناثان سويفت Swift كثيمة أسلوبية في روايته **غرفة ملابس السيدة** Lady's Dressing Room، نجدها مفصَّلة بدقة عند ساد في رواية. في تلك الرواية تحديدًا، سوف نجد مزيدًا من الفصول التي تحتوي على مخلفات الغائط أكثر **120 يومًا من سودوم** مما في أية رواية أخرى من بين روايات ساد. وهي فصول لا تقتصر على قيام شخصيات فيها بأكل البراز coprophagy فحسب، بل يتعدَّاه إلى لعق مختلف الإفرازات الغريبة التي يمكن للجسم أن يخرجها. هنا، وكما هو الحال عند والت وايتمان Whitman، تتسع الهوية، ويعاد تعريفها عبر تضمينها أنقاض الحياة. ومسألة أن تكون مُثارًا جنسيًا بفعل شيء ما غريب، أو غير دال، أو مقزِّز، هو انتصار للخيال. وهنا، يظهر ساد حالة من الشمولية الكلية الديونيسوسية الداعرة المختلطة. فهو يحوِّل اللحس والمص من أفعال حركية إلى أفعالٍ ذهنية. فمع عدم وجود سلسلة الوجود العظمى، لن تكون هناك كرامة، أو احتشام، أو لياقة تراتبية. فجرة ساد يتمرغون بحرية في القذارة، ولا يستشعرون أية مهانة في جَلدهم

(1) Juliette, 699, 1,032, 1,147, 171, 480. Justine, 520.

بالسياط، أو اللواط بهم على الملأ. فإفراغ إفرازات الشخص في فم الآخر، هو مونولوج ديونيسوسي.. في خطابة وثنية.

إن ساد في أعماله، يزف الجسد الإنساني مُساقًا إلى عالم التقطيع والبتر الديونيسوسي، وهو العالم الذي احتقره أبوللو عند إسخيليوس، معتبرًا إياه المسكن الأرضي السفلي لربات الانتقام. فأنواع التعذيب التي اخترعها الفُجّار هي من نوع طحن أو هرس الصورة formpulverizing الذي نجده عند هوميروس، ويوريبيديس. الفُجّار يشتاقون إلى محو خطوط الكنتورية الشكلية المحيطة بالجسد، فيُمزقوا، ويُخوزقوا، ويُسلخوا، ويُقوِّروا، ويُشوهوا، ويُقطعوا، ويُحرقوا، ويُصهروا. إن درجة احتمال القارئ لفنتازيا ساد البربرية تلك، سوف تتباين من قارئ إلى آخر لا محالة. حتى أنني لا أستطيع الصمود طويلًا أثناء قراءة عدة مواضيع أو فصول من أعماله، على الرغم من دراستي الطويلة للعالم السفلي المرعب، وكذلك، على الرغم من عملي الأقرب صلة بالموضوع، ضمن دراستي الصيفية منسِّقة جناح في غرفة طوارئ بإحدى مستشفيات وسط المدينة. لا تقرأ ساد قبل أن تتناول الغداء! فهو يعرِّض الجسد لعملية ديونيسوسية، بتقليص الإنسان إلى مجرد مادة خام لإطعام الطبيعة الجارحة الضارية المفترسة.

وبلوتارك يسمي ديونيسوس «الوافر الفياض the Many». والجنس السادي ليس ديمقراطيًا، ولكنه يحدث دائمًا في جماعات. وبرغم ارتباط الغرف الخاصة في **رواية 120 يومًا من سودوم** بالهالة الجنسية، إلا أنها تبدو مجرد ديكور. فالفُجّار الماجنون يفضلون السعار الغوغائي، الاندحار الباخوسي Bacchic. إن تحولات ديونيسوس ومسوخه الحاضرة في الفعل الجنسي التكديري عند ساد، تبتكر وتخترع أقنعة جنسية، وتشكل الجسم وتصبه في أشكال جديدة. الرجال يؤدون أدوارًا مازوخية، والنساء يغتصبن ويعذبن؛ بهدف تدمير الهيراركية الجنسية التقليدية. لقد استُعيدت الوثنية، وأعيد خلق عالم العربدة الرومانية الهيرمافروديتي أو الخنوثية في أعمال ساد. ثمّة فساد ينزع نحو خلق مخنَّث في صورة وحش كامل، يجمع أكثر ما يمكن من هويات منحرفة. فإيوجيني Eugénie الفتاة الطيبة الساذجة تصرخ منشرحة مسرورة، وهي تغتصب أمها، ويُلاط بها في الوقت نفسه: «ها أنذا، وبضربة واحدة أصبحت ممارسة لبغاء المحارم، وداعرة، ولوطية.. وكل هذا لفتاة فقدت بكارتها اليوم فقط!». كذلك مدام دي سانت آنجي، فيما هي تزني مع أخيها، يلوط بها دولمانس الذي بدوره يلوط به البستاني. ونسمعها تصرح لإيوجيني: «انظري يا حبيبتي، انظري.. كل ما أفعله في وقت واحد: فضيحة، إغراء، مثال سيئ، زنا محارم، دعارة، لواط!». إيوجيني التي دخلت

لتوها عالم الأسرار الوثنية، تستنطقها معلمتها في صورة هجاء لنظرية روسو التقدمية في التربية. إن ساد يحيك أدوارًا ويختلق خبرات مطعَّمة بجسارة رومانتيكية. ففي روايته **120 يومًا من سودوم**، يستكشف الرئيس دي كرفال de Curval تباينًا آخر؛ فهو كي يجمع بين وطء المحارم، والدعارة، واللواط، وانتهاك وتدنيس الحرمات، نجده يلوط بابنته المتزوجة مدخلًا الخبز المقدس a Host في دُبرِها. إن ساد يثير الاستهزاء والاستخفاف بالمقدسات، عن طريق إدراجها ضمن أجواء الإثارة. ولنشاهد ذلك مرة أخرى: «لوطي سيئ السمعة، بغية ارتكابه تلك الجريمة مع جرائم غشيان المحارم، والقتل، والاغتصاب، وتدنيس المحرمات، والدعارة، نراه يدخل الخبز المقدس Host في دبره، ثم يترك نفسه لابنه يلوط به، ويغتصب ابنته المتزوجة، ويقتل ابنة أخيه»[1]. المعربد السادي مثقف بهلواني، هو مجدول برغباته المتناسلة، مثل لاؤوكون Laocoön.

إن ظواهر التكتل والتلملم والتجميع conglomerations عند ساد، تأتي وكأنها رد على لغز أو أحجية: ما الشيء الذي كله أسود وأبيض وأحمر؟ وهو يضعها في معرفة بَعدية استقرائية posteriori (!) ردًا على السؤال: كيف لي أن أثير غضب أكبر عدد ممكن من السنن والاصطلاحات؟ وهي أحجية سجون صنعتها فطنة عبقرية، كما في الفينالة الطقوسية لمسرحية **كما تشاء**، حيث تخلَّت روزالند عن أقنعتها لصالح الزواج والخضوع لقوانين الجماعة، فتكون هي نفسها الحل للأحِجية والعقد الجنسية. ولكن علينا ملاحظة الفرق بين التخيل في عصر النهضة وبين التخيل الرومانسي. فروزالند تبسط هوياتها الجنسية المتراكبة؛ لتضمن الترسيخ والتقدم الاجتماعي. وساد يحطم هوية تلو هوية ليهدم البنية الاجتماعية. فجنس المحارم الرومانسي، كما سنرى، هو حالة من تقليص العلاقات. كما أن انحصار التزاوج بين الأقارب ضمن غشيان المحارم، يحكم طبيعة التوليفات الجنسية داخل كتابات ساد.

في واحدة من عربداتها بمدينة نابولي، تستمتع جولييت بإدخال «ثلاثة أيور في وقت واحد، اثنان منهما في مهبلها، وواحد في دبرها»:

«لقد حدث كثيرًا أن اجتمع كثيرون على امرأة واحدة. ربما ثلاثة أضعاف ما احتملتُه من وزن كلّ هذا الاعتداء العام. كنتُ مضجعة على رجل يخوزقني في دبري؛ وإليس Elise مقرفصة أعلى وجهي، تعطيني مهبلها الصغير الجميل لأمصه؛ وهناك رجل آخر ينيكها في

(1) Philosophy, 359, 272. 120 Days of Sodom and Other Writings, comp. and trans. Austryn Wainhouse and Richard Seaver (New York, 1966), 602, 661.

دبرها وهو فوقي، بينما يفرك مهبلي ويدلكه بيده؛ في الوقت نفسه كانت ريمون Raimonde تثير شرج ذلك الرجل بلسانها. وعلى طول ذراعيا كانت أوليمبيا Olympia على جانب، جاثية على أربع، وكليرويل Clearwill على الجانب الآخر: وقد أدخلت قضيبًا في شرج كل منهما، وكل منهما مصت ولعقت قضيب الرجلين الخامس والسادس. وبعد أن أنزل كل من الخدم الستة ثماني مرات، أصبحوا الآن يتلقون دون صعوبة»[1].

نحن إذن أمام جزيء جنسي معقَّد وعملاق، يدور على محور أنثوي، مثل إخطبوط الطبيعة الأم المتلوِّي. هذه الهجنة الجنسية المتعددة عند ساد، تشبه سيلا Scylla وهيدرا Hydra أو أي رعب سفلي آخر، مما ينتمي إلى الأسطورة الإغريقية. مثل هذه التهاويل الغريبة المعجبة، نجدها دائمًا عند سبنسر وبليك في صورة سلبية. ولكن الأمر يختلف عند ساد الذي يستبدل العلاقات الجنسية بالعلاقات الاجتماعية. حيث يحتشد فُجَّاره الماجنون معًا في نويّات على أساس الاستغلال المتبادل المؤقت، ثم ينفصلون عن بعضهم بعضًا متفرقين إلى ذرَّات عدوانية. ومن خلال الضرب، والجمع، والقسمة؛ نكتشف أن ساد يشوه الرياضيات الأپوللونية لحركة التنوير.. وهنا تحديدًا نسمع صوت معلم المدرسة مجدَّدًا يردِّد: «لو أن ستة من الخدم يقذف كل منهم ثمان مرات، فكم خادم مطلوب كي...»؟!

إن إحدى أكثر الصلات والعلاقات غرابة عند ساد، ما يحدث في أحد الأديرة في مدينة بولونيا الإيطالية، عندما تذكر جوليت ملاحظة لا تُنسى: «لدى الراهبة البولونية من فنون مص الفَرْج ما يفوق ما تمتاز به أية أنثى أخرى في القارة الأوربية». ويحاكي هنا ساد الأسلوب المتسيد للفيلسوف والكاتب الفرنسي ديدرو Diderot محاكاة تهكمية، فيحقق، ويقارن، ويستخلص.. ومن هذه المحاكاة التهكمية:

«أيتها المخلوقات اللذيذة! سأتذكركن دائمًا بالخير... هناك يا صديقاتي، ختمتُ ما يسمينه الإيطاليات أوراد المسبحة: الجميع تأهّبن؛ كلٌّ بقضيبها الاصطناعي وتجمّعن في قاعة كبيرة، ولو أننا شددنا بعضنا إلى بعض بالحبال، لكنَّا أحصينا أكثر من مئة في السلسلة.. الطويلات منَّا كن يأخذنه في فروجهن، والقصيرات في أدبارهن. وكانت إحدى الكبيرات سنًّا تتولى الإشراف على كل وِردٍ من الأوراد.. كنّ معًا بمثابة خرزات الصلاة الربانية paternoster وكان لهن حق الكلام، فأعطين الإشارة للإنزال، ووجهن الحركات والتطورات، والتصاعدات، وتولين عمومًا رئاسة النظام في هذه العربدة الاستثنائية»[2].

---

(1) Juliette, 943-44.

(2) Ibid., 573-74.

إن ساد يصف فيما سبق على لسان جولييت، مشهدًا لمئة راهبة متصلات بعضهن ببعض عبر أيور اصطناعية! على نمط أسلوب المخرج الفنان بوسبي بيركلي Busbly Berkeley، أو عروض راديو سيتي روكيتس Radio City Rockettes. السبحة المقدَّسة تصبح اليوروبوروس البدائي؛ أي الأفعى آكلة ذاتها والمتناسلة بذاتها، أي دائرة مفرغة. التواصل الإنساني مفصَّلًا بحِرَفية جنسية. «الراهبات المعربدات»- مثل اسم إغريقي أو ألماني، متعدِّد المقاطع- يفرخن مقاطعَ بادئة prefixes ومقاطع لاحقة suffixes عبر أيور اصطناعية. وبوصفه رجلًا من حركة التنوير يقوم ساد بتنظيم خبرة ديونيسوسية في أنماط أپوللونية، مرقمة بحديث وخطاب هيراركين.

وأقصد بالأنماط الديونيسوسية عند ساد، تلك التعددية والتحولات المسخية. هاهي دولمانس تحث إيوجيني «أن تعدِّد وتضاعف من هذه الإفراطات حتى ما وراء الممكن»، ثمَّة صياغة رومانسية. إحدى الراهبات الكبريات abbess تخبر جولييت أن «التنوع، والتعدُّدية، هما الوسيلتان الأكثر قوة للشهوة». مدام دي سانت- آنجي تفسر تعدد المرايا التي في غرفتها، قائلة: «مع تكرار اتجاهاتنا وأوضاعنا بألف طريقة مختلفة، فإنها تضاعف إلى ما لا نهاية تلك اللذات نفسها بالنسبة إلى الأشخاص الجالسين هنا على هذا المتكأ. فكل شيء مرئي وواضح، لا يوجد جزء من الجسد يمكن أن يظل خفيًا؛ كل شيء يجب أن يكون تحت النظر». شخصية مدام دي سانت- آنجي تلصصية وتكعيبية cubist، تقسم الجسم إلى أجزاء منتشرة عبر شاشة واحدة للرؤية. هكذا لا تفقد العين الأپوللونية العدوانية عند ساد قوتها أبدًا. فهو يسدل ستار الليل على الأخلاقية، ولكن هيهات له أن يتمكن من إسقاطه على الرؤية. وفي رواية جوستين، نسمع نورسيل Noirceuil، تردد أصداء أوفيد Ovid، وترشد الزوجات، قائلة: «حوِّلن وامسخن أنفسكن، اضطلعن بأدوار كثيرة، العبن في هذا الجنس وذاك»[1].

المسخ الديونيسوسي واضح تمامًا في الأحداث الخنوثية، والازدواجية الجنسية. ثمَّة خليع ماجن لدى ساد، يريد أن يُصفع على مؤخرته من «رجل تربَّى كفتاة»، «جلادة ذكورية»، تُلقَّب بـ«هي».. الدوق دي بلانجيز Duc de Blangis، يقبِّل صبيًا، يتحوَّل فجأة إلى لوطي: «تقريبًا دون أن يلاحظ، قام بتغيير جنسه». إن عمليات تغيير الجنس في معظم أعمال ساد، تبدو مرتجلة بصورة وحشية: «بعد بتر قضيب الصبي وخصيتيه، باستخدام مكواة ساخنة ملتهبة، يقوم بتجويف موضع فرْجٍ مكان الأعضاء الذكرية المبتورة؛ المكواة تصنع الفتحة وفي الوقت نفسه تكوي مداويةً؛ فيقومُ هو بوطء فتحة المريض الجديدة، ويكتم أنفاسه بكلتيّ يديه

(1) Justine, 263. Juliette, 82. Philosophy, 203. Juliette, 223.

عندما يوشك على القذف». الفُجّار لدى ساد يمارسون طبًا شيطانيًا أيضًا. وثمّة تجربة أخرى لتغيير الجنس، نجدها مع زرع أعضاء: «لوطي يقطِّع أمعاء صبي وصبية صغيرين، ويضع أمعاء كل منهما في جسد الآخر، ثم يخيِّط القطع، ويربطهما الاثنيْن في عمود واحد، يستند الاثنان بظهرهما إليه، ويرقبهما يهلكان»(1). لنتذكر أن هذه أفكار، وليست أفعالًا واقعية! ساد يقوم بعزل العدوانية داخل العقل العلمي الغربي. ويبين (ثيمتي الثابتة) ألا وهي الخاصية الجنسية للمشاهدة الغربية. ساد يلاعب الطبيعة الأم الداروينية الطابع، ويبدل الدور الاجتماعي ويقوم بتخصيب متقاطع بأيادٍ ثقيلة. إنه مثل الطبيعة الأم تمامًا، يصنع من الإنسانية روثًا وطينًا.

لذا، فإن الهوية الإنسانية عند ساد، كما هي عند المدرسة الرومانسية، لا تعود إلى المجتمع، بل تعود إلى الذات المتشيطنة. غير أن ما يجعل ساد مختلفًا عن غيره من الكتاب الرومانسيين الأكثر سلبية (باستثناء «بليك») هو أن تلك الهوية تتصاعد لديه من أفعال الفجرة والضحايا على حد سواء؛ فطرف منهما يبادر بالفعل، والطرف الآخر يعانيه. إن سياق الهوية السادية سياق دراماتورجي dramaturgical. فهناك دائمًا «تابلوهات» و«مناظر دراماتيكية» لأجساد مجدولة، تلك التي يطلق عليها الناس أحكامًا جمالية ذكية. كما أن المسرحانية تبدو صارخة وفاضحة في السادومازوخية الحديثة، بملابسها، وبدُعامات خشبة المسرح، وداخل السيناريوهات. إن السادومازوخية، كما أشرت سابقًا، هي عرَض من أعراض التعطش الثقافي للتراتبية الهيراركية.

إن الدين يُساء توجيهه، عندما يرخي طقوسيته. والتخيل يتوق إلى الإخضاع. وهو ما سوف يسعى إليه ساد في موضع آخر. إن ساد فيلسوفًا a philosophe، لا مكان للكنيسة في عالمه. وينتهي به المطاف لأن يجعل الجنس دينًا جديدًا. فطقوسيته الجنسية المسرفة، تضفي الدراما على الهيراركية الطبيعية للجنس- هيراركيته التي لا صلة لها بالعرف الاجتماعي، حيث يمكن للنساء أن يكنِ أسيادًا والرجال عبيدًا. كما أن السادومازوخية رسمية باردة، تعبير مكثَّف عن البنية البيولوجية للخبرة الجنسية. ففي كل لذَّة جماع مفتوحة في كل الأوقات أمام الجنسين، في جماعات، في أزواج، أو بمفردك ثمَّة سيطرة أو استسلام. ولقد ذكر لي «ريتشارد تريستمان» Richard Tristman أن «كل الأنشطة الجنسية يلزمها درجة من المسرح». الجنس يحتوي على عنصر من المجرد الشخصي، ذاك العنصر الذي لا تعترف به علانية سوى السادومازوخية. ويواصل تريستمان تعليقه، قائلًا: «كل العلاقات الجنسية تتضمن علاقات سيطرة. والرغبة في المساواة عند النساء ربما تكون تعبيرًا ملطفًا عن الرغبة في الهيمنة». وساد

(1) 120 Days, 456- 57, 445, 655- 56, 649.

الذي تم التهليل له في الستينات بوصفه محررًا جنسيًّا، يعد في الحقيقة الموثّق الأكثر أكاديمية لإخضاع الجنس للنظم الهيراركية.

إن حالة المسرحانية عند فُجّار ساد، يمكن ردها إلى وضوح وصفاء وعيهم. فأحلام اليقظة أو مراقبة الذات، والتأمل في النفس، ليست مطلوبة في عالم تتبع الرغبة فيه مسار تحققها المباشر. الفُجّار الماجنون يشبهون الأباطرة الرومان في الثراء والقوة، وهذان هما الشيئان اللذان- كما يشير ساد- يمنحانهم التحكم الجنسي المطلق على الآخرين. ومثله مثل بليك، يجعل ساد التخيل الروماني مصدرًا للمشيئة، ومن ثَمَّ الإنجاز: «نار التخيل يجب أن تجعل أتون الأحاسيس متوهجًا». التخيل الحر قادر على «تشكيل، ونسج، وخلق فنتازيا جديدة». وها هي جولييت تصرح: «التخيل هو المهد الوحيد الذي تولد اللذات فيه»؛ إذ من دونه «كل ما يتبقى هو الفعل الجسدي، الأخرق، الفظ البشع، الوحشي»[1]. إن العقل هو أكثر المراكز اتصافًا بالرهافة عند ساد. أعماله، مثل أعمال جان جنيه Genet، هي أحلام إيروتيكي سجين ذاتيًّا، يخلق كونًا منحرفًا لأحاسيس وشهوات جديدة، وجنسًا جديدًا أيضًا. ساد هو كليوپاترا المتخصصة في نشوء الكون، يجدد شهوته دائمًا وللأبد. الاستمناء هو مبدؤه الدافع والمحفز.

في رواية **120 يومًا من سودوم**، بصيغتها الشبيهة بكتاب **ديكاميرون** Decameron، في القوائم المرقّمة للأجزاء الأخيرة التي كانت لا تزال في صورة مسوّدة، عندما اختفت المخطوطة في عاصفة الباستيل، يتضح فيها القسر والإرغام على إيجاد طقوس جنسية جديدة؛ لإثارة اللذة. إن ساد يخترع سلسلة مذهلة من السيناريوهات الجنسية القصيرة، تعزل دراما الإخضاع عن بنيته الهيراركية الهيكلية، وتقلِّص الفنتازيا. كلٌّ له تاريخ ورقم. القوائم مثل جريدة حزب، روزنامة قديس، كتالوج ملحمي، حساب التفاضل والتكامل الأپوللوني.

ربما نشعر بالإيروتيكية أو بالشبق في هذا، حتى لو كنا نختلف على استحسانه: «الثاني والعشرون من ديسمبر. رقم 109. يدلِّك فتاة عارية، ثم يشد وثاقها إلى عمود، ويطلق عليها سربًا من الذباب الضخم». يصبح القديس سابستيان خلية نحل ساخطة من خلايا الطبيعة الأم الأفسوسية. ثمَّة سيناريوهات جنسية أخرى تجلب للتحليل مزيدًا من الحيرة؛ «...ويجعلها تجري عارية صوب الحديقة في الليل، في فصل الشتاء، حيث يتجمَّد الطقس.. وهنا وهناك تمتد أسلاك تتعثر بها، وتسقط في شراكها»، أو: «يمسك بالفتاة من أذنها، ويطوف بها الغرفة، ثم يقذف وهو يستعرض معها». لاحظ فيما سبق من أمثلة أن التصوير والرمزية فيهما حقد وتخريب، صيد وانتصار. الفتاة مثل أرنب مسلوخ يفر إلى الجحر. وأحيانًا تكون سيناريوهات

(1) Juliette, 341, 1, 127.

ساد الجنسية القصيرة، معتدلة مخفَّفة الوقع: «عندما جاءته امرأة جميلة الشعر، نراه يقول ببساطة إنه يرغب في فحص شعرها؛ ولكنه يقصه بغدر شديد، ويُنزِل منيَّه عليه، وهو يشاهدها تذوب في دموعها، وتندب سوء حظها؛ فيضحك من ذلك برعونة»[1] . هذا القناع السبنسري Spenserian، أي الفُرجة العامة، يثير الشبق بوضعه الهشاشة الأنثوية جنبًا إلى جانب القوة الهيراركية الشهوانية الجليدية.

إن دقة ساد تضفي على خيالاته الفنتازية حالة اعتباطية كوميدية، لا داع لها: «ينزع أسنانها ويخربش لثتها بإبرة. أحيانا يكره الإبر». الإبر الساخنة هي أقل مشاكلها. إن أسلوب ساد المنحط المستهزئ بالذات، ينتمي إلى فترة نهاية القرن، أو ما يسمى مرحلة النهاية الانتقالية fin de siècle [2] للقرن الثامن عشر. ثمَّة طرائف ونوادر على النمط السويفتي Swiftian: السابع عشر من فبراير/ شباط.90. لوطي يطهو فتاة صغيرة في غلاية كبيرة». والإناء يبرق بحالة من الاحترافية التي نراها في برامج وصفات الطهو. وفي مشهد يذكرني بأحد مشاهدي المفضلة في آليس Alice، عندما قُدِّمت إليها كعكة الزبيب plum pudding،[3] يقول ساد:

---

(1) 120 Days, 588, 589, 610, 605.

(2) مصطلح fin de siècle (النهاية الانتقالية) يتضمن أحيانًا نهاية فترة أو حقبة زمنية، أو عهدًا وبداية عهد آخر جديد، كما لو كنا نتحدث عن تدهور، ولكنه في الوقت ذاته يحمل بذور وآمال بداية جديدة، وقد ارتبط هذا التعبير ارتباطًا خاصًا بالفنانين الفرنسيين خصوصًا أصحاب المدرسة الرمزية منهم، متأثرًا بخاصية الوعي الثقافي لفرنسا نهاية القرن التاسع عشر. ولكن هذا التعبير أيضا عادة ما يستخدم ليشير إلى الحركة الثقافية الأوربية على اتساعها، وقد أثرت فكرة فترة النهاية الانتقالية fin de siècle أو نهاية القرن، وقضاياها المطروحة آنذاك في الحقب التالية، ولعبت دورًا مهمًا في ميلاد مدرسة الحداثة. لمزيد من الاطلاع والتفاصيل، انظر:

Patrick McGuiness (Ed.) (2000) (Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle :French and European Perspectives .Exeter: University Press, p. 9.[المترجم]

(3) الكاتبة، كعادتها طوال الكتاب، تنتقل بخفة وتكثيف واختزال، بين نصوص ومراجع ومشاهد من روايات وأعمال مختلفة، وآليس هنا هي «آليس في بلاد العجائب»، عندما قدمت لها الملكة الحمراء الحلوى، أو كعكة الزبيب، وكان في هذا المشهد جرأة من آليس، عندما قطّعت الكعكة وقدمت شريحة منها إلى الملكة الحمراء. وهو ما كان في نظر الأخيرة لا يتوافق مع قواعد الإتيكيت، ولكن ما يهمنا في الإحالة المفاجئة هنا من الكاتبة، هي طريقة التقطيع ودلالة هذا المشهد الفارق الذي يتوافق مع ما تقوله «باليا» في الجملة اللاحقة. كما نود الإشارة إلى ترجمة plum pudding إلى «كعكة الزبيب» وليس «كعكة أو تورتة البرقوق»، حيث يتعلق الأمر سسيوثقافيًا بالقرن السابع عشر، عندما كانت كلمة plum تشير إلى الزبيب أو فواكه أخرى، وقد تطورت الكلمة بتحريفات مختلفة عبر الزمن، وأثرت عليها التغييرات اللاتينية والألمانية، وفي قاموس أكسفورد الإنجليزي، تعرف كلمة plum بأنها العنب المجفف، أو الزبيب الذي يُستخدم في تزيين الحلوى والكعك أو التورتة. [المترجم].

«يربط الفتاة الصغيرة إلى طاولة الطعام، وبطنها لأسفل، ثم يأكل بيض الأومليت الساخن على أردافها. مستخدمًا شوكة حادة جدًا»[1]. إبر محمَّاة، غلاية واسعة، شوكة، كلها مفردات تسبب قشعريرة: العين تنسكب على مشهد غريب فظ، في حالة استغراق علمي. إن فطنة ساد الخنوثية تضعه ضمن حلف لويس كارول Lewis Caroll وأوسكار وايلد. القوائم التي نجدها في رواية **120 يومًا من سودوم**، تشبه فهرس القصائد القصيرة الفاحشة لوايلد.

المخرج المسرحي لرواية **120 يومًا من سودوم** رجل، مع أننا في أعمال ساد ككل، نجد الرجال ليسوا أقل عرضة من النساء للانتهاك، وسوء المعاملة. وعلى الرغم من إكبار ساد لفاجراته العظميات، إلا أنه يكره المرأة المنجبة. فالنساء الحبليات في أعماله يتعرضن للتعذيب، ويُجبرن بالقوة على الإجهاض، أو يتم تهشيم عظامهن وسحقهن تحت أرجل دواليب حديدية. فهاهي مدام دي سانت-آنجي تخبر إيوجيني «أعلنها لك يا إيوجيني. إنني أتحفظ على الإنجاب في ظل هذا الرعب، وعليَّ أن أقطع صداقتنا لو أنك أصبحت حبلى». فيما نرى مدام ديلبين Delbène تحث إيوجيني قائلة: «لا تنجبي». وهناك تشريع لمبرَّة أصدقاء الجريمة Sodality of the Friends of Crime ينص على «الفجور الحقيقي يمقت الإنجاب والحبل». والشخصيات الثلاث الرئيسية في رواية **الفلسفة في غرفة النوم** يمقتون أمهاتهم. فوِرد السبحة السابق رصده تفصيلًا، ينتهي بهجوم طقوسي على إحدى الأمهات، هي مدام دي ميستيفال Madame de Mistival التي تحضر من أجل إنقاذ ابنتها إيوجيني من يد الفاسدين. ولكنها بدلًا من أن تنقذها، تتعرَّض هي نفسها للاغتصاب، والجلد، وتصاب بعدوى الزهري في فرجها وشرجها من أحد الغلمان. ثم يخيطون لها فرجها وشرجها «بخيط أحمر شمعي غليظ»[2]. تعذيب من نوع «شغل إبرة»، نراه يتكرَّر في مواضع أخرى عند ساد، ولكن ليس مثبتًا ومؤكدًا في عمل آخر، على نحو ما ورد في هذه الرواية. فقط هنا نجد الخيط الأحمر دالًا للشرايين والحبل السري. المشهد يأتي بمثابة إرهاصة الحلم بالطبيعة الأم المنسوج على الطراز القديم عند هويسمان Huysmans، حيث تتحوَّل الأعضاء التناسلية الأنثوية إلى زهرة مصابة بالزهري syphilitic flower. ساد يسعى إلى صنع مكافئ أنثوي للإخصاء. كيف لشخص أن يخصي امرأة، أو يجردها من الجنس، من دون أن يقطّعها، وبالتالي يقتلها؟ في رواية **120 يومًا من سودوم**، يسعى الدوق دي بلانجيز Duc de Blangis إلى تجريب عملية من هذا النوع، متسبِّبًا في إحداث خلل في أحشاء

(1) Ibid., 616, 647, 612.

(2) Philosophy, 248. Juliette, 79, 432. Philosophy, 363.

امرأة، وتشويهها باختراق القناة المهبلية والأمعاء وجدران المعدة. ولكننا في رواية **الفلسفة في غرفة النوم**، نرى ساد راغبًا في تخنيث الأنثى المنجبة، وإعادتها إلى عالم الواقع في حالة من العقم المهين المذل. وقد كان ثمَّة فعل رمزي آخر شبيه بهذا، في أحد أعمال جاك السفاح Jack the Ripper الإجرامية المتمثلة في استخراجه أرحام ضحاياه وتعليقها بالمسامير في أماكن عامة. وإني لأشك في أن ساد يلتبس عليه الأمر بعض الشيء، فيما يتعلق بالتكوين التشريحي للأنثى؛ وإلا لكان بالتأكيد قد بعثر هذه المشاهد الارتجالية من نزع الرحم في جميع أعماله. فعمليات البتر والتشويه المختلفة التي لحقت بأعضاء الأنثى التناسلية فيما ورد إلينا منها حتى وقتنا الحاضر، وفي جميع أنحاء العالم، تنحدر كلها من الإدراكات القديمة لهول الخصوبة الأنثوية، وغرابتها. يقول عالم النفس يونج Jung: «ما زال يحدث من وقت لآخر أن يقتل سكان الغابات الأصليون امرأة، وينتزعون رحمها بغية استخدامه في طقوس سحرية»[1]. ولا تظهر هذه الممارسات من وازع الاضطهاد الاجتماعي، وإنما بدافع الخوف والفزع من اتحاد المرأة مع الطبيعة الأرضية السفلي.

إن جسد المرأة غالبًا ما يكون موضع استهزاء وسخرية عند ساد. هاك مثلًا عاشقان من المثليين المتأنثين، يجرِّدان جوستين من ثيابها، ويقهقهان بصخب على منظر أعضائها الجنسية: «أرأيت خُرمًا أقذر من هذا؟!». وذاك رجل في رواية جولييت، يسمي عضو المرأة التناسلي «الشرم القذر المنتن». أما نهد الأنثى فينال إعجابًا شهوانيًا شبقيًا من جانب سحاقيات ساد، ولكنه ثدي لا يحرِّك ساكنا لدى كثير من الذكور في الأعمال نفسها. ففي رواية **120 يومًا من سودودم**، نرى رجلًا قضيبيًّا priapic من النبلاء الذكوريين الفحول يوبخ مدام دوكلوس Madame Duclos، صارخًا فيها: «ألا ليذهبا إلى الجحيم هذان النهدان.. من طلب منك نهودًا؟ هذا ما لا أطيق رؤيته في هذه المخلوقات. فكل رقيعة من الرقيعات تهيِّج بفُجر مظهرةً لك نهديها البائسين»[2]. وفي الغالب لا تظهر النهود في أعمال ساد إلا مضروبة بالمطرق ذي الشراشيب الشبيهة بالسياط، أو مبتورة، وأحيانًا مبتورة ومشوية على نار الفرن. ولكن قبل أن ندين ساد ونلومه، علينا أن نتأمل لوحة جيامباتيستا تيبولو Tiepolo استشهاد القديسة آجاثا Martyrdom of Saint Agatha (1750). حيث نراها تحتضر في ابتهال ونشوة صوفية، وعيناها مفتوحتان إلى السماء، فيما نهداها المبتوران المدميان متجمعان على طبق

(1) Psychological Types: or The Psychology of Individuation, trans. H. Godwin Baynes (New York 1926), 290-91.

(2) Justine, 631.Juliette, 510. 120 Days, 341.

فضي ضخم، في يد صبي بارد الملامح لا مُبالٍ. أتتوقع أن نتقيأ أو نأكل؟ على مدى ألفي عام، كان تعذيب القديسين، والمسيح أيضًا، مليئًا بتخيلات غربية مطعّمة بأحلام يقظة، وتهاويم رغباتٍ سادومازوخية غير متحققة. المراهق يوكيو ميشيما[1] Yukio Mishima بلغ أولى رعشاته الجنسية في حياته، على مشهد للقديس سابستيان للرسام الإيطالي جويدو ريني Guido Reni. إذن، فالجنس والعنف في التصوير الأيقوني المسيحي هما انفجار وثوران لديانة وثنية سرية، تطورت المسيحية عنها.

إن ساد يعتقد في أن جسد المرأة أقل جمالًا من جسد الذكر. ولتقارن بين امرأة عارية، ورجل عارٍ: «ستجد نفسك مجبرًا على استنتاج أن المرأة، هي ببساطة رجل في صورة مفرطة الانحطاط»[2]. ومثله مثل ميكيلانجيلو، فإن ساد معجب بالتفاصيل الذكورية الواضحة، وهنا نلتقط الرابط البليكي Blakean لطاقة ساد الرومانسية. كما أن دي بوفوار De Beauvoir وبارت Barthes يربطان بين ازدراء وتحقير ساد لجسد المرأة، وبين شوقه المثلي للواط[3]. ولكن الرمزية الجنسية في الأدب أعظم شأنًا من العادات الخاصة. فاللواط رمزيًا هو الاحتجاج العقلاني على الطبيعة التناسلية الغزيرة الطافحة العنيدة القاسية. والمضاجعة الغيرية، أي بين رجل وامرأة في الوضع الكلبي، وهو مشهد ثابت وأساسي الآن في الفن الإباحي، إنما ترمز إلى الحيوانية وتجريد الخبرة الجنسية من حالتها الشخصية. فعندما يُدار الوجه عن الوجه الآخر، ينعدم الوجدان والمجتمع. ولنتذكر معًا الوجه المقنّع لفينوس ولندورف.[4] وأيضًا القناع الجلدي بالسوستة، يعد واحدًا من اللوازم السادومازوخية المعاصرة، حيث يغطي كامل الرأس، ويضفي على الشخصية حالة البدائية. وفي أسطورة سجلها إكليمندس الإسكندري Clement of Alexandria تظهر لنا بوضوح دلالة اللواط الطقوسية. فديونيسوس مكافأة منه لبورشيمنوس Proshymnos على توجهه نحو العالم السفلي، يعده بأن يلوط به، ولكنه كان قد مات عندما عاد الإله ديونيسوس. ولكن ديونيسوس ليفي بوعده، يقوم بإقحام فرع شجرة قُدّ على هيئة قضيب، في دبر الجثة. اللواط متخيل هنا رمزيًا كدخول طقوسي إلى العالم السفلي الذي يرمز إليه بدبر الذكر.

---

(1) الاسم المستعار للكاتب والشاعر الياباني كيميتاك هيراوكا Kimitake Hiraoka، (1925–1970)، وهو أيضًا كاتب مسرحي ودائمًا ما يذكر بانتحاره بطريقة السيبوكو Seppuku، وهي قطع الأحشاء وهي عادة معروفة لدى مقاتلي الساموراي، وتعرف أيضًا باسم هارا كيري. [المترجم].

(2) Juliette, 511.

(3) Beauvoir, «Must We Burn Sade?» in 120 Days 25. Barthes, Sade Fourier Loyola, trans. Richard Miller (New York, 1976, 124.

(4) انظر: الفصل الثاني من الكتاب، ميلاد العين الغربية. [المترجم].

لقد كانت الأفعال الجنسية الطقوسية في العقيدة الأرضية القديمة، تعني الإثارة لخصوبة الطبيعة. أما اللواط عند ساد، فيسد رمزيًا الطريق على الإنجاب. فمثله مثل بليك Blake، يعيد ساد الأم الكبرى إلى الوجود في صورة عمل عدواني. فشن الحملة ضد مدام دي ميستيفال Mistival يبدأ بإعلان دولمانس: «نحن لسنا مدينين لأمهاتنا بشيء على الإطلاق». وبعد دراسة هارولد بلوم لكفاح الذكر الشعري، في كتابه قلق التأثر[1] The Anxiety of Influence، تستحيل قراءة بيان من هذا النوع، من دون أن نسمع معناه الحقيقي: «نحن ندين لأمهاتنا تمامًا بكل شيء». أعمال ساد تضفي الطقوسية على الجنس بحجم هائل. فلو كان لطقس من الطقوس أن يزيح القلق، فإن اختراعات ساد السادومازوخية تمثل طرقًا ومناهج للعزل تسعى المخيلة الذكرية من خلالها إلى التحرر من الأصول الأنثوية. وهنا مرة أخرى، نرى عند ساد مسارات متوازية مع بليك. تقول جين هاريسون Jane Harrison إن «الرجل لا يمكنه الهروب من كونه مولودًا من امرأة، ولكن في استطاعته، لو كان حكيمًا، وبمجرد أن يشب عن الطوق ويدخل عالم الرجولة، أن يقوم باحتفالات لخلاصه ونجاته من الوسخ»[2]. إذن، يمكن اعتبار اللواط الوسواسي الاستحواذي عند ساد، طقسًا للخلاص والنجاة؛ يقوم به الرجال لتفادي السطوة الأمومية.

ومن هنا، نجد أعمال ساد تتراوح بين الاحتفاء بالمرأة، والتنكيل بها. فهو يمنح المثقفات من فاجراته امتيازًا ذكريًا آخر، في تحد للواقع: عاطفة الفظائع الجنسية. وبإمكان أي فرد، بمجرد قراءته الصحف، مشاهدة أن الرجال هم من يرتكبون جرائم جنسية، أما المرأة فلا. والفكرة النسوية القائلة بأن سبب العنف الجنسي هو التشويه الاجتماعي الحاصل لسمعة النساء، إنما هي فكرة تدحضها كثرة حالات التعذيب المثلي، وجرائم قتل الصبية الصغار بعد اغتصابهم، وهي تحدث بالجملة. إن أكثر أسباب الجرائم الجنسية حدوثًا، إنما تعود إلى فشل التنشئة الاجتماعية، أكثر مما تعود إلى التشريط البيئي environmental conditioning. لذا فمن النادر للغاية أن ترتكب النساء جرائم البتر والتشويه الجسدي. فهناك الأختان بابين Papin sisters الخادمتان اللتان كانت جريمة قتلهما لمستخدميهما وابنته وزوجته مصدر إلهام للكاتب الفرنسي جان جنيه Genet في وضعه مسرحية الخادمات The Maids. إننا بعد كل هذا نصبح في حيرة، ونحن نسرح بخيالنا بعيدًا؛ لنتذكر فتاة الفأس ليزي بوردن

(1) انظر: الترجمة العربية للدكتور عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بعنوان قلق التأثر: نظرية في الشعر. [المترجم].

(2) Sade, Philosophy, 207. Harrison, Themis, 36.

Lizzie Bordon التي قتلت أباها بالفأس، ربما بسبب قسوة معاملته لها. أما فيما يتعلق بما يدعوه ساد بـ «القتل للشهوة»، أو «القتل التناسلي»؛ أي القتل المثير للذة، أو يصبح بديلًا عنها؛ فإنني أبحث عن مرشحات إناث للرد على ذلك. إن إحدى النساء الأكثر تآمرًا في التاريخ، وهي الكونتيسه المجرية إيريزبيت باثوري Erzsebet Bathory (1560-1614)، تغد الطراز النموذجي الأولي لمصاصة الدماء السحاقية في أفلام الرعب، ربما تكون قد أثيرت جنسيًا أثناء تعذيبها وقتلها 610 خادمات، ولكن الشائعات التي روجت عنها، تكتفي بذكر أنها استحمت في دمائهن بدعوى المحافظة على شبابها. كما يقول فرويد: «النساء يُظهرن حاجة قليلة لامتهان الهدف الجنسي»[1].

إن القتل بالتسلسل، أو القتل الجنسي، مثل الفيتيشية، هو انحراف للذكاء الذكري. إنه تجريد جنائي، ذكوري في أنانيته المشوَّشة وتنميقه. إنه المكافئ اللااجتماعي asocial للفلسفة، والرياضيات، والموسيقى. فنحن ليس لدينا نسخة نسائية من موتسارت؛ لأنه لا توجد نسخة نسائية من جاك السفاح. لقد ضخّم ساد من الشخصية النسائية على نحو استعراضي. كما أن بربرية مدام دي كليرويل التي تتلذذ بفصل أعضاء ضحاياها عضوًا عضوًا، هي علامة على قوتها المفاهيمية العظيمة. فالجرائم الجنسية النسائية عند ساد هي المعادل الرمزي للسيدة الجميلة التي لا ترحمBelles Dames Sans Merci[2] في الرومانسية المبكرة. سوف تلتزم النداهات الصمت، وسوف يكن ليليات، منقادات لأعينهن الحيوانية الشيطانية. أما نساء ساد المتحدثات المتأصلات، فسوف يحتفظن بعين العقل الغربي الشمسية الأپوللونية الصافية.

إن الأثر الهائل لساد على الرومانسية المنحطة المتأخِّرة Decadent Late Romanticism لم تتم دراسته بعد دراسة كاملة. لكن ماريو براتس Mario Praz أظهر أهميته في «ظلال الماركيز الإلهي» The Shadows of the Divine Marquis في كتابه **الالتياع الرومانسي** The Romantic Agony (1933)، وهو كتاب رئيسي تفاداه معظم النقاد وتحاشوه على أن فيه تبسيط بالغ، وشهواني. ولكن بودلير وسوينبيرن Swinburne يؤكِّدان على أنهما مدينان لساد الذي تنبأ بالحساسية الانحطاطية بطرق عديدة. فهو يكتشف الجمال في كل ما هو مروِّع وثوري. ومثل الأباطرة الرومان، يضع ساد التكلف والاصطناع والحنكة إلى جانب البربرية الأرضية السفلية. فُجَّار ساد «لا يكترثون لشيء بسيط، أو معتاد»،

(1) Sexuality, 65.

(2) السيدة الجميلة التي لا ترحم هي أغنية شعبية كتبها الشاعر الإنجليزي «جون كيتس». [المترجم].

عبارة انحطاطية[1]. الفُجّار دائمًا حابسون أنفسهم، رُهاب الأماكن المغلقة الانحطاطي. سنجد خطًّا في الأماكن المغلقة موازيًا للرواية القوطية Gothic،[2] التي تبلغ الانحطاط عن طريق «پو» Poe. إن الساحات الجنسية العامرة بالجثث المبعثرة، عند ساد، تشبه المشرحة القوطية. هذه الكومات من المادة النّتنة، هي الأعمال المتراكمة للطبيعة والمجتمع، اللذيْن أرى أنهما يقمعان التخيل الرومانسي.

(1) Juliette, 284.

(2) الرواية القوطية جنس من الأدب يمزج ما بين عناصر الرومانتيكية وأدب الرعب.كان الأب الشرعي لهذا الجنس الأدبي هو هوراس والبول في رواية قلعة أورانتو في عام 1946. عرف الرعب القوطي بأنه العالم الشبيه بالكوابيس، ورعب الغموض، والقلاع المظلمة والبرق والرعد والشرور المستطيرة والنفوس المعقدة المجنونة والكونتات غريبي الأطوار الغامضين المتشحين بالسواد والكونتيسات الشاحبات اللاتي يفقدن وعيهن عشرات المرات. من الناحية اللغوية تدل لفظة gothic القوطي على طراز البناء يميز المباني البناء القوطي التي تدور فيها القصص وكان أول من اصطك الكلمة هو الأديب هوراس والبول. [المترجم].

الفصل التاسع

محاربات، وأمهات، وأشباح
من جوته إلى الرواية القوطية

ندرس في هذا الفصل رجلًا جديدًا من رجال عصر النهضة في أوربا، أراد أن يمتلك ناصية جميع الآداب والعلوم. يبدأ الشاب جوته، تلميذ روسو، وعيه الذاتي الأدبي الألماني في حالة من البلبلة المشوبة بمظاهر من الغموض الجنسي. وهو مثله مثل ساد، يمثل شخصية انتقالية، نصف كلاسيكية نصف رومانسية.. في نهاية حياته كان جوته قد أصبح القائد الثقافي لأوربا، محققًا المكانة نفسها التي تبوّأها فولتير في القرن الثامن عشر. لقد أوضحت لنا سيرته الذاتية منذ زمن طويل، غرابة الأطوار الجنسية التي مرَّت بها حياته، وروح التمرد وعصيان الإرادة اللاأخلاقي. ولكن الدراسات المستفيضة التي تناولت أشعار جوته، ومسرحياته، ورواياته، يتسم قدر كبير منها بنوع من الحمق النقدي السخيف من ناحية، وتمجيد وإجلال مبالغ فيهما من ناحية أخرى. فلم يعانِ كاتب آخر من كتاب هذه المرتبة، ما عاناه جوته من تصدع بين سيرته الذاتية ورؤى النقد الذي تناول أعماله.

رواية جوته القصيرة **آلام الشاب ڤرتر** The Sorrows of Young Werther (1774) تضفي على مدرسة العاصفة والاندفاع[1] Sturm und Drang بُعدًا عالميًا. ڤرتر الذي منحه جوته تاريخ ميلاده، هو المعادل الرمزي للذكر الوجداني المتأنِّث عند روسو..

(1) **العاصفة والاندفاع** Sturm und Drang هي حركة أدبية تمتد من عام 1767 إلى عام 1785. وأخذت هذه التسمية من اسم مسرحية فريدريش ماكسيميليان فون كلنجر. ويتميز عصر العاصفة والاندفاع بتمجيده للعاطفة البشرية الجارفة، والقلب المتأجج بالشعور. ولم تولِ أى اهتمام بالعقل الذي كان سائدا في عصر التنوير الذي سبقها. ومن الأعمال الأدبية التي كتبت في ذلك العصر رواية جوته «آلام الشاب ڤرتر». [المترجم].

شاحب، وسوداوي، وبكَّاء. إنه أيضًا المراهق مزدوج الجنس، صاحب الأمزجة المتقلبة الذي كان شكسبير أول من رصده ووثّقه. في **آلام الشاب ڤرتر**، نجد المراهقة الرومانسية تتمتع بتفوق وسمو روحانيين. فالطفولة بالنسبة له جميلة ونقية، بينما مرحلة النضج الذكورية فمحتقرة ومهانة؛ لذا فإن رفض البلوغ والنضج يعد نوعًا من النبل. وڤرتر إنما يتشبث بحالات الأنوثة المزاجية، باعتبارها وسيلته للانتصار على الزمن وعلى النوع الاجتماعي/ الجندر.

تنتهي رواية آلام الشاب ڤرتر بانتحار البطل، وهو الحدث الأدبي الذي دشَّن آنذاك صيحة، أو موجة الانتحار التي عمَّت أوربا كلها. لقد مثّل هذا الحدث الاندفاع الأول للعقيدة-الشبابية الرومانسية، التي ستعاود الظهور لاحقًا في جيلنا؛ جيل الستينات المحموم. وإنني لأعزو السبب في هذه الانتحارات إلى التحول الكامن في الأقنعة الجنسية عند نهاية القرن الثامن عشر. وهنا يقول تيودور فيثفول Theodore Faithful في سياق آخر: «إن أحلام التدمير الذاتي، وربما حالات كثيرة من الانتحار، ما هي إلا رغبات أو مساعٍ من جانب أشخاص نرجسيين؛ لمنح أنفسهم ميلادًا جديدًا عبر التعدي الجنسي على أنفسهم، ومن ثَمَّ تحقيق الإخصاب الذاتي»[1]. فالانتحار على طريقة ڤرتر لم يخل من إيروتيكية ذاتية عدوانية، وإضفاء الجاذبية على فعل تدينه الكنيسة، بوصفه الخطيئة الكبرى. إن وجدانية ڤرتر الروسّوية هي تجسيد لتحلل ذاتي self-dissolving: «قوتي على التعبير ضعيفة، وكل شيء مشوش في عقلي، حيث كل الخطوط الشكلية المحيطة بي تضللني»[2]. هكذا تختفي خطوط حركة التنوير الأبوللونية الحادة، في ضباب ديونيسوسي. وتتبخر هوية ڤرتر كالسحب المنقشعة مثلما يحدث لأنطونيو المنتحر عند شكسبير.

كما أن رواية **آلام الشاب ڤرتر** تظهر لنا كيف استُخدمت الحساسية الرسوية كحمَّام كيميائي، لتخنيث القناع الذكري الأوربي في سائل وجداني. ومثل روسو، يعبد ڤرتر الأم الترابية التي مات في حجرها. لقد كان انتحاره مغرقًا في الطقوسية: المسدسات يجب أن تمر عبر يديّ لوتي Lotte المتشيطنة، تلك الخادمة المبهجة التي ينجح ڤرتر في تحويلها إلى نداهة رومانتيكية. لقد ذكر جوته أن الرواية جاءت من «قرار ترك ذاتي الداخلية لتحكمني كما تشاء»، وترك الأحداث الخارجية «تخترق»[3]. إن البطل الذكر في الإبداع الرومانتيكي، يظل

(1) The Mystery of Androgyne: Three Papers on the Theory and Practice of Psychoanalysis (London: 1938), 49-50. عنوان خادع، حيث لا يوجد في ذلك الكتاب أي شيء له صلة بالخنوثة.

(2) The Sorrows of Young Werther and Selected Writings, trans. Catherine Hutter (New York, 1962), 53.

(3) Ibid., 131.

منتظرًا في حالة من السلبية الروحانية، تاركًا نفسه نهبًا للقوى الداخلية والخارجية، تمارس عليه فعلها. والذات الداخلية المتأنثة هي ربة الفن Muse التي تزداد شراسة، كلما ازدادت الرومانسية، ومضت في سبيلها.

أما رواية **سنوات تعلّم فيلهلم مايستر** Wilhelm Meister Apprenticeship (1796) فهي مجموع متشابك من إشكاليات جنسية عديدة. رواية جوته تطلق شرارة البدء لتقليد رواية التعليم Bildungsroman، قصة نشوء وتطور شاب، مصاغة في قالب رواية **الاعترافات** لروسو. الذكر المتأنث هو المحور في رواية **آلام الشاب فرتر**، أما في رواية **فيلهلم مايستر**؛ فالهيمنة للنساء الذكوريات. رواية **فيلهلم مايستر** تفتتح بحالة من الخنوثة: إحدى الممثلات تخطو على خشبة المسرح بلباس عسكري رجالي، وتتمنطق سيفًا، وترفض تغيير ملابسها، حيث إنها لديها موعد غرامي، مع فيلهلم مايستر الذي يسميه جوته «شبيهه الرومانتيكي». ومثل «ساراسين» Sarrasine عند بلزاك Balzac، و«دوريان جراي» Dorian Gray عند وايلد Wilde، فإن فيلهلم وقع في غرام قناع مسرحي، هذا الذي يحتضن زيه الأحمر في «أريحية» فيتيشية[1]. الخنوثة الأنثوية تعم مشاهد رواية **فيلهلم مايستر**، بدءًا من كلوريندا Clorinda محارِبة تاسو Tasso مرورًا إلى النساء المتنكرات في صورة صبيان وفتيان صيادين.

الرواية تتضمّن «أمازونة» أو محاربة غامضة، نراها تعثر على فيلهلم ملقى به، وقد أصاب اللصوص قطاع الطرق جسده بجروح. وهي في هيئة «الملاك» النوراني، متخفية في معطف رجالي أبيض مهيب، تقوم بخلعه وتلقي به على فيلهلم في حالة طقوسية. هذه المخنَّثة الأبوللونية الفياضة بالضياء، تظهر فجأة في غابة، فيما يشبه الصيادة الأمازونة بيلفويب عند سبنسر، تلك التي تضرب جذورها بعمق في أريوستو Ariosto وتاسو Tasso. ويصبح فيلهلم بدوره مهووسًا بها، يستعيد تجليها له في أحلامه. ولكنها عندما تصبح شخصًا حقيقيًا ومعلومًا، في نهاية الرواية، تفقد الأمازونة التي كانت تألقها وفتنتها. وهذا النمط من التصريف الأدبي declension شائع في الأعمال التي تتضمَّن ثيمات غامضة جنسيًا، مثل عمل فيرجينيا وولف **أورلاندو والسيدة دالواي** Orlando and Mrs. Dalloway. فجاذبية الشخصية الأمازونة أو المحاربة، لا تأتي إلا من خنوثتها الصوفية. والخنوثة الواردة في رواية **فيلهلم مايستر** واضحة جدًا، إلى درجة أن البطل يخطئ تمييز الجندي الحقيقي ظنًّا منه أنه امرأة. وهناك ممثلة أخرى في الرواية تحمل خنجرًا بمثابة «الخل الوفي»، في دلالة رمزية

(1) Wilhelm Meister›s Apprenticeship, trans. Thomas Carlylr (New York, 1962), 29.

لذاتها الذكرية الطوطمية. نراها تقبّله، وتُكمِنه في صدرها أو whips it around،.... وعلى الرغم من أن فيلهلم مايستر ليس في حالة التأنث التي كان عليها ڤرتر، إلا أن جوته يوحله جنسيًا بإحاطته بنساء باطشات، وبأخريات مخنَّثات. ونراه يتحدث بلسان المؤلف قائلًا إن «بطل الرواية» يجب أن يعاني، بينما البطل الدراماتيكي ينبغي أن يعمل وينجز[1]. حتى أننا نجد أبطال الرواية عمومًا عند جوته، يسعون في حركاتهم وأفعالهم إلى إخضاع ذواتهم، جريًا على منوال انتحار ڤرتر. إن جوته بهذا المعنى يعجل بإدخال الحساسية الروسوية في المازوخية الرومانتيكية.

المخنَّثة النجمة في رواية **فيلهلم مايستر** هي ميجنون Mignon التي يصفها جورج لوكاتش George Lukács بأنها «التجسيد الحقيقي للروح الرومانتيكية»، ويسميها فيكتور لانج Victor Lange «التجسيد الأكثر براعة للشعر الغنائي الرومانتيكي»[2]. وحين يراها فيلهلم لأول مرة في الرواية، تكون المراهقة ميجنون في لباس رجالي، ولا يمكنه تخمين نوعها، ومن ثَمَّ دورها الاجتماعي. إنها بالنسبة له «لغز» يتمتع بفتنة وروعة سحريتين. اسمها ينطوي على ارتباطات إيروتيكية؛ فمن كلمة «ميجنون» mignon الفرنسية تأتي كلمة «minion» التي تعني «المفضل» المحظي، أو «الحبوب»، في قاموس الدعارة الأنثوية والمثلية الذكرية. وعلى الرغم من وجودها في المخطوطة الأولى من الرواية، إلا أن ميجنون تشبه البهلوان الفينيسي الصبياني الذي رآه جوته في إيطاليا عام 1790؛ «لا هي ذكر ولا هي أنثى»، ميجنون متعصبة لخنوثتها. فهي ترفض الملابس النسائية بحدة وانفعال: «أنا ولد، لن أكون فتاة!»[3] فبعد قيامها بدور الملاك في موكب احتفالي مهيب، ترفض تسليم ثياب الملاك «ساروف» التي كانت ترتديها. وبعد مضي ما يقرب من عشرين صفحة من الرواية، تقضي ميجنون نحبها، بعد أن تكون شخصيتها في الرواية، قد أصبحت أكثر ترققًا ووهنًا وأثيرية؛ إنها تفقد حيويتها، عندما تتخلى عن ملابس الرجال. وفي جنازتها، نرى جسدها ممددًا في ملابس الملائكة المجنحة. وتمضي الخدمة في صورة حفلة تنكرية، بتلاوات يرددها صبية في لباس أبوللوني من ألوان السماوي والفضي.

تتوافق ميجنون وفئتين من فئات الخنوثة؛ فهي الفتى الجميل ذلك الملاك الأپوللوني،

(1) Ibid., 219-21, 315, 245, 288-89.

(2) Lukács, Geothe: A Collection of Critical Essays, ed. Civtor Lange (Englewood Cliffs, N. J., 1968), 95. Lange: Introduction, Wilhelm Meister, 11.

(3) Wilhelm Meister, 105, 202.

وهي في الوقت نفسه ميركيورس Mercurius السلبي المتأثر، متحول الأشكال المتطيِّر. ويعد تحمس ميجنون غير الطبيعي داخل الرواية، إنذارًا بموتها المبكر. فعندما يلتقي فيلهلم بها، نجدها «تنسرب مثل وميض البرق عبر الباب»؛ «لم نرها أبدًا تصعد أو تنزل الدرج في خطوات عادية، فهي تقفز دائمًا. إنها تثب عبر السياج. وقبل أن تنتبه إليها، تجدها وقد جلست هادئة على بسطة الدّرَج». وهي أيضًا ترقص «بخفة، وبخدر، وسرعة». ميجنون تشبه «أرييل» المغامرة القديمة عند شكسبير، ولكن ثمَّة شيئًا مَرَضيًا مزعجًا تنطوي عليه طاقتها. فخفقان قلبها سريع، وتنتابها نوبات، أو «حيوية وانشراح متقطع»، مترددٌ، أو «ركود متواصل». وهي دائمًا ما تلف حول إصبعها، أو تلوك في فمها، خيطًا أو منديلًا، أو ورقة، كما لو كانت تهدِر اضطرابًا عنيفًا بداخلها. إنها «محمومة بالمرح» على نحو لافت للنظر ومثير، شعرها يتطاير، تتحدث بحماسة وتطفر مرحًا، وكأنها إحدى تابعات ديونيسوس Maenad[1]. وأخيرًا.. تسقط ميجنون صريعة الموت، إثر تقلص مفاجئ في عضلة قلبها. إن ميركيورس الديونيسوسي يراقصها رقصة باتجاه الموت.

وبالنظر إلى صفائها وكثافتها الوجدانية، تعد ميجنون نسخة مبكرة من شخصية يوفوريون Euphorion في رواية **فاوست**، رمز الشعر المصبوب على نموذج بايرون Byron. يوفوريون أيضًا شخصية مستثارة وحيوية، ولكن ميجنون أكثر منها حمية وهستيرية. ومن جانبي أسميها يوفوريا Euphoria أو قمة النشوة عند جوته، نسبة إلى مرحلة «صعود» الهوس الاكتئابي التي لا يمكن التحكم فيها. لنتذكر أن روزالند شكسبير كانت الميركيورية المكتملة، للفطنة الزئبقية والأقنعة المتعددة. وميركيورس المكروب مثل السيدة المهيمنة عند بايرون، الليدي كارولين لام Lady Caroline Lamb التي كانت تشتهر بظهورها أحيانًا في صورة صبي يافع، وأحيانًا أخرى في ملابس رجالية، وأيضًا عصبيتها وألاعيبها الاستعراضية المؤذية. لقد كانت عند غضبها تحطم الخزف والأواني الصينية. إنها شخصية مدمرة للذات عيانًا بيانًا، كما حدث لحظة غيرتها من بايرون، عندما هشَّمت كأس نبيذ في يدها. كما أن بايرون يسمِّيها «الهوس الصغير» Little Mania. فهي مصدر خطر على نفسها والآخرين، وقد ماتت هي أيضًا قبل الأوان، مثل ميجنون. لقد كانت سمات الخنوثة الذكرية عند ليدي كارولين واضحة في إرادتها القوية، وارتدائها لملابس الرجال، ونمطها الجسدي للمراهق. نحافتها المفرطة كانت ضد الموضة المعاصرة آنذاك؛ فها هو بايرون يصرح عندما حاصرته ليدي كارولين، وبعد أن ابتردت حرارته: «لقد تصيّدني هيكل عظمي».

---

(1) Ibid., 105, 115, 120, 250, 305.

وعلى الرغم من أن ميجنون أكثر براءة من ليدي كارولين الكيّادة، إلا أن لدى الاثنتيْن النشاط الزائد، والتوتر التشنجي نفسه. إن ميجنون في سحرها الحَرِك، تشبه شخصية ناتاشا Natasha عند تولستوي، تلك الشخصية المؤذية التي تظهر مرة واحدة في رواية **الحرب والسلام** وفي وجهها شارب. ربما نتذكر أن اللغة عند روزالند وهي متنكرة في هيئة ميركيورس، هي لغة في أقصى مستويات تطورها، ولكن ميجنون- على العكس من ذلك- هي صورة ميركيورس الصامت، فهي « غالبًا ما تجلس صامتة على مدار اليوم كله»[1]. حتى أنها أيام طفولتها «لم يكن بمقدورها التعبير عن نفسها» بالكلام. هذا الصمت هو الجانب الأپوللوني الذي تشترك فيه ميجنون مع بيلفويب عند سبنسر، بجملها المكسَّرة، وكذلك ملـڤيل Melville المتلعثمة عند بيلي بود Billy Budd، وتادسيو Tadzio الحالمة عند توماس مان Thomas Mann. هناك أيضًا ميركيورس آخر مكروب؛ تجسده إيدي سيدجفيك Edie Sedgwick، الشخص المئناس الأشقر ذو العمر القصير، وآندي فارهول Andy Warhol النجمة المتألقة التي كانت، مثلها مثل ليدي كارولين، طفولية وصبيانية وملائكية ومتوحشة ومدمرة لذاتها، ودائمًا ترقص أو تشعل النار في فراشها، أو في الفندق. التالي، الممثلة المتأثرة الملهمة جلوريا Gloria (باربارا ستيل) Barbara Steele في فيلم فيللني ‘$8^1/2$’ مستنزفة عشيقها المسن عبر رقصها الطائش، وطربها الشعري الشديد، وتأرجحاتها المزاجية الهستيرية.

لن نعلم إلا مع نهاية رواية **فيلهلم مايستر**، أن ميجنون مولودة من سفاح قربى تم بين أخ وأخته. إن وطء المحارم الذي يتم الدفاع عنه في هذه الرواية، يمضي في سبيله لأن يصبح نموذجًا للنشاط الجنسي الرومانسي. والدا ميجنون شخصان متدهوران عقليًا. هنا إذن ثمَّة عنصر «أپوللوني» يظهر لنا «فتًى جميل يقف قبالة فراشهما شاهرًا مدية بيده»[2] هذا الفتى الجميل، الملاك الثأري للاشعور المرتبط بالذنب، يتنبأ لنا بميلاد ميجنون المخنَّثة الملعونة. فوقوفه على عتبة فراش الخطيئة، يشبه الروح الصبي قرين روزالند هايمن Hymen، فكرة الزواج المحلقة. كما أن موت ميجنون يشبه فقدان الأمازونة لسحرها عندما تستعيد هويتها الاجتماعية. تبث رواية **فيلهلم مايستر** رومانسة الخنوثة في المراهقة الروحانية، تمامًا مثلما كان عليه الحال في مسرحية **كما تشاء**، ومسرحية **الليلة الثانية عشرة**. فيلهلم يدخل مرحلة النضج بتخليه عن المسرح الذي يمثل ساحة التشخيص والانتحال. وكان على الرواية أن تضحي برفيقته ميجنون الذي لا يمكن لفيلهلم الانفصال عنها، وذلك في سبيل أن تتطور شخصية

(1) Ibid., 115, 522.

(2) Ibid., 525.

فيلهلم من التتلمذ إلى التمكن من الحياة. إن ميجنون تمثل التجسيد الخارجي الأبرز لملامح الازدواجية الجنسية في مراهقته. ومن ثَمَّ فإن موتها هو المعادل الموضوعي لقتل روزالند لغانميدس، وفيولا لسيزاريو، في تصاعد الذات الذكرية للبطلتين المخنَّثتين. إن اهتمام فيلهلم الطارئ بالدوام والاستمرارية إنما يأتي من الشق النيوكلاسيكي عند جوته. فيلهلم يصبح «أبًا» و«مواطنًا». وهو مثل الإمبراطورة بلوتينا Plotina، يرفض الأقنعة المتعددة، مفضلًا عليها القناع الثابت الوحدوي الذي يمثل أساس النظام المدني. ومثل الأعمال الكوميدية الخنثوية عند شكسبير (التي هي بالتأكيد ملهمة جوته)، تنتهي رواية **فيلهلم مايستر** بتنحية الحفلات التنكرية جانبًا، وإعادة توجيه طاقة شخصياتها النفسية نحو المجتمع.

ولشخصية «ميجنون» جوته تأثير واسع المدى على أدب القرن التاسع عشر، ولكن غير معترف به. لذلك فإنني أعتقد أنها مصدر سلسلة الأنماط المخنَّثة الرومانسية في مرحلتيها المبكرة والمتأخرة، الذي تم تناسيه في الغالب. وثمَّة أيضًا عمل غير مترجم، صار الآن مغمورًا، للكاتب هنري لاتوك Henry Latouche رواية بعنوان **فراجوليتا** Fragoletta (1829)، تتشرب بموتيفة **فيلهلم مايستر**، ثم تنقلها إلى كاتبين تأثرا تأثرًا قويًا بلا توك la Touche، هما بلزاك وجوتيه Gautier. فرواية **الآنسة دي موبان** Mademoiselle de Maupin لجوتييه، الملهمة بروح **فراجوليتا**، تصبح بمثابة الإنجيل الأول للانحطاط الفرنسي والإنجليزي. في مخطوطة **سنوات تعلم فيلهلم مايستر** التي تم العثور عليها مع بداية القرن العشرين، نجد الغموض الجنسي لشخصية ميجنون يتجاوز الخنوثة. فجوته يناديها أحيانًا «هي»، وأحيانًا أخرى «هو»؛ ببراعة فطنة مكبوتة في الطبعات الأولى (بما فيها ترجمة توماس كارليل Thomas Carlyle التي ما زالت تُباع في المكتبات)، ذلك لأنه اعتقد أنها خطأ. وفي تكملتها التي بعنوان **رحلات فيلهلم مايسر** Wilhelm Meister's Travels، يطلق جوته على ميجنون لقبيّ «الفتاة- الولد»، و«الولد الزائف» pseudo-boy. وميجنون هنا لا بد من أن تنسب إلى التأثير القاري المتواصل لشكسبير. فالكاتب جوتييه يفسر الخنوثة المتمثلة في ارتداء امرأة ملابس رجل، والتي مثلتها شخصياته تمثيلًا صامتًا من خلال اختلاط أدوارهن الاجتماعية، بردّها إلى أصلها عند شكسبير في مسرحية **كما تشاء**.

في **القصائد القصيرة الفينسية** Venetian Epigrams، التي تعد رديف عمل مان Mann **الموت في فينيسيا** Death in Venice، يحتفي جوته بالبهلوانة بيتينا Bettina شبيهة ميجنون. فهو يتقبل افتتان بطل روايته بالانحراف كونه افتتانه هو شخصيًا. فجوته يرى

بيتينا Bettina تجسيدًا للفتى الجميل، أو الملاك كروب[1] «cherub» لرسومات عصر النهضة الإيطالية (القصيدة 36). وهو يقارنها بغانيمديس الذي يشتهيه كملك للآلهة (38). وتبهر بيتينا بأدائها المشاهد المعجب، وتغرقه في حالة حالمة من عدم اليقين والشك: «كل شيء يحلق في الفضاء في صورة غير مستقرة/ ها هي ذي إذن بيتينا تشوش أذهاننا، وهي تلف أعضاءها الجميلة وتلويها». (41)[2]. بيتينا أيضًا تتسم بمسحة من الغموض الجنسي، والمورفولوجيّ؛ أي من ناحية التركيب الشكلي. كما أن براعتها الأكروباتية تجعل جوته يتساءل حائرًا عن أصلها وفصلها، عن نوعها وفصيلتها: هل هي حيوان رخوي، سمكة، من الزواحف، طائر، إنسان، ملاك؟ (37). بيتينا الموارة بالحركة تمثل الجمال المثالي الأپوللوني والمسخ والتحول الديونيسوسي في الوقت نفسه. إنها تخرق كل التصنيفات المعتادة.

لقد تم منع إحدى **القصائد الفينيسية القصيرة** من النشر؛ بسبب ما احتوته من مضمون جنسي سافر بخصوص بيتينا: «ما يزيد قلقي حدّة،أن بيتينا تكتسب دومًا مزيدًا من البراعة/ ليونتها الفائقة تجعل كل مفاصل هيكلها متناغمة/ وأقل ما يمكنه عمله، أن تُدخل لسانها الصغير في دبرها الشهي/ إنها تستطيع أن تلعب مع نفسها الساحرة، فلا يعنيها أبدًا الرجال» (34)[3]. جوته المتلصص، يتخيل بيتينا تستمني أكروباتيًا، مثل شخصية جيليوس Gellius الوضيع الذي يمص قضيبه لنفسه. بيتينا تصبح دائرة رومانسية مغلقة، قوامها الجنس المحرم والنرجسية معًا. إنها اليوروبوروس الأفعى آكلة ذاتها، المتناسلة ذاتيًا، حين تبتلع نفسها. أو هي إلهة السماء المصرية التي تتقوس إلى الخلف. إنها مكتملة جنسيًا ومبستَنَة ذاتيًا، مثل «الوردة العليلة» Sick Rose ذاتية الشبق عند بليك Blake. وهي من الناحية المرئية تشبه نقوش بليك الشكلية لشخصياته المحيطة بذواتها أنويًا. إن جوته يخترع جنسانية أنثوية مستقلة بذاتها، ضارية ومفترسة. لا يعدو كونه مجرد متفرج في طقس وثني، حيث يقف الرجل على محيط الدائرة والمرأة في المركز. ويتنبأ جوته في قصيدته القصيرة التالية، بأن عشيق بيتينا الأول سوف يكتشف أن حركاتها الأكروباتية مزقت غشاء بكارتها. بمعنى آخر، أنها نالت من القوة الذكورية ما يجعلها تفض غشاء بكارتها بنفسها. إن بيتينا أكثر قسوة وغرابة من ميجنون.

---

(1) ملاك في صورة طفل جميل مجنح، وقد ذكر عدة مرات في «العهد القديم». [المترجم].

(2) Goethe›s Roman Elegies and Venetian Epigrams: A Bilingual Text, trans. L. R. Lind (Lawrence, Kansas, 1974), 101-03.

(3) المرجع السابق نفسه، ص 149. في النص الألماني بعد تدخل الرقيب نجد الحرف F حرفًا أولًا للكلمة المحذوفة، التي يعرّفها المحرر، دون ترجمتها بكلمة «Frtoze»، أي إباحة جنسية تعني «الفجوة» أو «الثقب».

أعضاؤها الأفعوانية تتسلل إلى مخيلة جوته الغريبة، وتفرض نفسها عليها. في استعراضها الاختيالي المتباه، تشبه الطبيعة الأم الصغيرة وهي تلعب.

أما قصة **فاوست** التي تعد إسهام جوته في الأدب العالمي، فهي عمل يربط عصر النهضة بعصر الرومانسية. وقبل **فاوست**، لم يوجد مثل هذا التعمق في تحليل مظاهر غموض الوعي الغربي أخلاقيًا وجنسيًا، سوى مسرحية **هاملت** التي تركت أثرها على **فاوست** أيضًا. لقد كان دكتور فاوستوس Doctor Faustus التاريخي ساحرًا منعدم الضمير، استهجنه معاصره مارتن لوثر. و**كتاب فاوست** Faustbook الأول (1587) يستهجن غرور فاوست الفكري وتعاليه، ويبين البروتستانتية في حالة استنهاض ضد مخاطر وثنية عصر النهضة. لذا يستخدم جوته التعليقات الجنسية في قصة **فاوست** بتوسع. إنه يرصد العقل الغربي بوصفه جنسًا وقوة في كفاح ضد الله والطبيعة. إن دون جوان Don Juan وفاوست، هما أسطورتان الغرب ما بعد الكلاسيكي الأكثر تميزًا. فهما يمثلان السيطرة، والعدوانية، وإرادة القوة، وتتجسد في شخصيتهما كل طموحات الوثنية الإمبراطورية، التي لم تستطع المسيحية أبدًا إلحاق الهزيمة بها.

وفاوست هو جوته، صورة الفنان كمجوسي، تمامًا مثلما مفستوفيليس/ إبليس[1]

---

(1) اسمٌ يُطلق غالبًا على الشخصية التي تُمثل الشيطان، كما أنه اسم الشيطان في الأسطورة الفاوستية. وعلى العكس من الشيطان الذي يُمثل عادةً في المخيلة الغربية في هيئة شبه حيوانية بحوافر وقرون، فإن مفستوفيليس أكثر إنسانية، حيث إنه يظهر في هيئة رجل طويل مسربل بالسواد عادة، ويحمل في الصور كتابًا أحمر يوقّع فيه الأشخاص الذين يبيعون أرواحهم له. ويبدو أنه أوثق علاقة بهيئة الجحيم من الشكل الشبيه بالعنزة. غالبًا ما يظهر مفستوفيليس في هيئة راهب فرانشسكاني، وبهذه الهيئة يظهر في نصي مارلو كان مثليًا Marlowe was homosexual 1616وجوته 1725. يرافق اسم مفستوفيليس الأسطورة الشعبية عن العلاّمة الألماني الذي يبيع روحه للشيطان، أو يُراهنه عليها، والمبنية على حياة يوهان جيورج فاوست، مُنذ أن نشر المنشور الشعبي تاريخ دكتور جون فاوستوس. واستخدمه معظم من كتبوا عن الأسطورة الفاوستية، ابتداء من كريستوفر مارلو في تاريخ دكتور فاوستوس المأساوي، وحتى يوهان ولفجانج جوته في فاوست. وكان الظهور الأول لاسمه في Praxis Magia Faustiana عام 1527 مقرونًا بحروف شبه عبرية، شبه إغريقية، بما يلائم حروف السحر الذي كان يستخدم في عصر النهضة، غير أن حروف اسمه تختلف من نص إلى آخر. يرى برتون Burton عنصرًا إغريقيًا في اسم مفستوفيليس، قد يعني: «حاجب الضوء» كنية لوسيفر/ إبليس، وقد يكون هجاء الاسم في فاوست جوته منطويًا على معنى: «الكاذب الموجع». بينما يرى هاملين Hamlin أن الاسم مشتق من اللغة العبرية، ومعناه: «مُدمر الرب». ومفستوفيليس اسم للشيطان نفسه أيضًا، وفي المعالجات اللاحقة لأسطورة فاوست، فإنه يظهر بشكل متكرر كالشخصية المحورية أو العنوان، كما في رواية كلاوس مان مفستو، ومقطوعة فرانتس ليستّ فالس مفستو. بدأ الاسم يحظى بوجود خاص خارج الأسطورة الفاوستية منذ القرن السابع =

هو جوته، الفنان كعدو لله. ففاوست يبحث في أسرار الطبيعة، بصفته Mephistopheles خيميائيًا في عصر النهضة. ولم يضف جوته إلى القصة سوى ثيمة الإغواء المستعارة من دون جوان وكازانوفا. في قصة **دكتور فاوست** للكاتب مارلو Marlowe (1593)، نجد هيلين طروادة المستدعاة لإدخال البهجة والسرور على نفس فاوست هي إلهة العشق الجليلة. من ناحية أخرى، نجد شخصية جريتشن Gretchen عند جوته، شبيهة أوفيليا[1] Ophelia، فهي خادمة متواضعة في قصة بطولية عن الشهوة، والانتهاك، والذنب، والندم. جوته ينحت تشبيهًا بين استغلال الرجال للنساء، وبين استغلال العقل الغربي المفتون بذاته للطبيعة. هنا تحديدًا يسير جوته بمحاذاة بليك الذي كان أول المحتجين ضد إفساد وتلويث إنجلترا الخضراء بالصناعة.

تحاول مسرحية **فاوست** أن تقدم الجنس كأسلوب أو منهج للمعرفة والتحكم الغربيين. وشخصية جريتشن التي تمثل الأنثى البريئة والحمل الوديع، هي في حقيقة الأمر مدمَّرة جسديًا وأخلاقيًا، وينتهي بها الحال إلى الإقدام على قتل الأطفال. إن جماعها المحرم مع فاوست يبذر العدوانية الغربية في نفسها. الإغواء هنا يبدو لعبة فكرية. إنه نوع من غزو رتبة بيولوجية لأخرى. كما أن الغرب بما خلقه من مساحات مقدسة بعيدًا عن الطبيعة، فإنه لا يستطيع مقاومة إغواء سلبه لهذه المساحات. ومثل شخصية فلوريميل Florimell، تُدفع جريتشن إلى التدمير بسبب سلبيتها، وتجردها من أية وسيلة للدفاع عن نفسها. وهنا يعلي جوته من شأن المبدأ الأنثوي، حين يصنع من جرينشين شهيدة، وناجية مفتداة. ولكنه مثل جميع الكتاب العظماء، يبدو مضطربًا أمام تركيباته الأخلاقية التي صنعها. فاتحاد فاوست مع إبليس يساوي جوته منصاعًا لإرادة ما بين يديه من حوافز أكلة لحوم البشر.

لقد اخترعت إرادة القوة عند الغرب ديناميات رضانا واستعدادنا المنحرفة. يقول المغتصب عن ضحيته: لقد أرادت ذلك، طلبتْه، وسعت إليه. هذا الاتهام يعد نتاجًا طبيعيًا لحالة الانفصال

= عشر. وقبل ذلك، ذكره شكسبير في مسرحيته زوجات وينسور البهيجات Merry Wives of Windsor. وحاليًا فقد تحول الاسم إلى رمز للشيطان في العالم الحديث، يظهر بأشكالٍ متنوعة سواء في الرواية أو في أشكال التعبير الإبداعي الأخرى. انظر:

Burton Russell, Jeffrey ,Mephistopheles: The Devil in the Modern World ,Ithaca, NY: Cornell (1986); 1990 reprint :ISBN 978-0801497186.

[المترجم].

(1) «أوفيليا» شخصية خيالية في مسرحية «هاملت» لشكسبير، وهي شابة من طبقة نبلاء الدنمارك، وابنة بولونيوس Polonius، وأخت لايرتيس Laertes، والزوجة المنتظرة للأمير هاملت. [المترجم].

والتوتر القائمة بين الأقنعة الجنسية. فالشخصية سواء سعت إلى طلب الجنس، أو لم تسعَ، هي شخصية واقعية تتمتع بهوية حادة. وهنا يصبح دحر إرادتها حال الطلب جزءًا من نشوة الإغواء، وفي حال الرفض جزءًا من نشوة الاغتصاب. إن القسر يتطلب وجود إرادة حرة، في الأفعال المثلية أو الغيرية على حد سواء. وبهذا المعنى، فإن إغواء فاوست لجريتشن هو اجتياز، واقتحام إجرامي للمساحة المقصية. وهذه إحدى استعارات الغرب الجنسية المجازية الأوّلية، تكثفها تصنيفاتنا ورُتَبُنَا الهيراركية. وقد كان تصوير طيش الشهوة الرعناء في الطراز الكلاسيكي القديم، أشبه بإنعاظ قضيبي مؤلم priapism، كان بدوره أيضًا مثله مثل السُّكْر، مآل خطأ الحمقى والشهوانيين. إن المسيحية- دون أن تدري- غلَّفت الشهوة بسمة فكرية ثقافية، وأعلت من دلالتها، حين تربصت بها وشنت العداء على الجنس، واستقطبت الخير ضد الشر بصور حادة. والشهوة في الأدب والفن ما هي إلا الجسر العابر للفجوة القائمة بين تمثلات الأقنعة الجنسية المختلفة. فالشهوة تحفّز العين الغربية العدوانية الجارحة المفترسة، جاعلة إياها مبتدى اللمس ومنتهاه. فاوست وإبليس، يتفرجان، يتلصَّصان على مخاتلة جريتشن، والإيقاع بها، واستباحتها، وسجنها.

مسرحية **فاوست** ببطلها الخيميائي، تنطوي على صيغة خيميائية فواحة الرائحة، باحتوائها على شقيّن: تعددية الأحداث، والازدحام بشخصيات صغيرة. وهي تجمع بين الثقافة الكلاسيكية والمسيحية، في مزجها التراجيديا بالكوميديا، والملحمة بالشعر الغنائي، والجمال المثالي بالبشاعة والفحش. حيث تجسد جريتشن سذاجة العاطفة، ويجسد مفستوفيليس أو إبليس الحنكة الساخرة. إن فاوست ممسوكٌ من منتصفه، كحال جميع الرجال. وتحتوي مسرحية **فاوست** على تنوع مختلف من الأقنعة الجنسية، أكثر من أي عمل آخر من الأعمال الأدبية الرئيسية. فجوته يضيف مخنَّثي العصر الرومانسي إلى قصة فاوست التقليدية. والصور الجنسية المهجنة التي تغزو عقل فاوست الغربي الاستحواذي، تتفجر خارج لاشعوره الخيميائي. وكل ما في مسرحية **فاوست** تلك العودة لما هو باطني Walpurgisnacht، حادث عربدة الساحرة الذي يضيفه جوته إلى القصة الأصلية، يرمز إلى زحف وثني على دراما مسيحية. إن جوته يعرِّف التخيل بالشيطاني؛ فهو عادة ما يتحدَّث عن اعتداءات شيطانية على الرجال الموهوبين. لذلك نجد أن شخصية **فاوست** ليست متبلورة من الناحية التركيبية؛ لوقوعها في شرك شيطاني. المسرحية نفسها تعاني تأرجحات وترددات ديونيسوسية؛ فقد كان المسخ هو المبدأ الرئيسي السائد لتأملات جوته في العلوم والفن. وقد علق النقاد على عجزه، أو رفضه إنهاء أي شيء. فكل قصصه، بما فيها **آلام الشاب ڤرتر**، و**ڤيلهلم مايستر**، كان

من المفترض فيها أن تُستكمل بتسلسل. أما من ناحية الدراما، فإن مسرحية **فاوست** تكسر القواعد الأپوللونية لدراما أرسطو وراسين. فهي مسرحية متشظية، تنطوي على جزع إنساني، ومتخمة بتجليات سحرية وأنسجة مختلفة لتركيبات وجدانية متناقضة.

الشخصيتان اللتان ترمزان إلى الشعر في **فاوست** مزدوجتان جنسيًا. فالصبي شاريوتير Charioteer شبيه الفتاة، يتحلّى بأحلى المجوهرات، ويتجمل بزينة فاتنة. ويوفوريون Euphorion، ابن فاوست وهيلين، فتى جميل على الطراز الكلاسيكي، فيه جزء منه أپوللو، وجزء من إيكاروس Icarus. نراه يتحلّى بزينة وحلي نسائية في حال من الرغد الآسيوي. ومثل شخصية أثينا عند هوميروس، فإن يوفوريون هو المخنَّث الرامز إلى الذكاء الإنساني. والفن عمومًا ليصبح جذّابًا ومعبرًا عن تحولات النوع، لا بد له أن يكون مزدوج الجنس bisexual في الأصل. لقد كان يوفوريون قصير العمر، بوصفه ممثِّلًا للشعر الغنائي في العصر الرومانسي الذي يتسم بقوة الاحتراق السريع. جوته إذن يربط هنا ربيعية الفتى الجميل إغريقي الطابع، بالحقائق الواقعية لعصر الرومانسية الإنجليزية، التي مات الجيل الثاني من شعرائها وهم في ريعان شبابهم الساحر.

يمكن القول إذن إن باريس شبيه أدونيس، هو يوفوريون الأكثر نضجًا. كما أن باريس جوته أكثر تأنثًا من باريس هوميروس. وربما يعود ذلك إلى أن جوته يوحي لنا في أعماله بأن الأنثوية في الرجال تغرّبهم وتعزلهم، ولكنها مثيرة للنساء. إننا نرى كيف يفوز باريس المفتقد للصفات الرجولية التقليدية، بالمرأة الأكثر فتنة وجمالًا في العالم. وثمّة أمثلة أخرى على تقنية الستائر المسدلة، نجدها في كل من دون جوان وجورج هاميلتون عند بايرون، وفي مرافق النساء الأكثر شعبية في هوليوود. ثمّة حقيقة مؤداها أن الرجل الذي يخالط النساء بصورة منعزلة متميزة، يصبح مرآة ضبابية لأنوثتهن.

ثمّة تغييران للجنس في أحداث مسرحية **فاوست**، أولهما: حين يتَّخذ إبليس شكل فوركياز Phorkyas الأنثى. هنا وفي صورة رجل البلاط الناعم، في مقدور إبليس استدعاء المسخ الأرضي السفلي كما يشاء- ذلك العالم الذي أتى منه عندما بدأ مهنته التدخلية كأفعى تقتفي أثر امرأة. المثال الثاني: يحدث في كرنفال، حين يقوم المرء النحيل الضامر Scraggy One، تيريسياس Tieresias الاستعراضي الساخر، بتعريف نفسه كبائس بهتت ملامح جنسه، متحوِّلًا بذلك من أنثى إلى ذكر. ومثل دانتي وسبنسر، يطابق جوته بين المبدأ الأنثوي وبين الكرم والجود الوجدانيين. النحيل الضامر هو غرغول gargoyle، مقبوض ومتقلص روحانيًا، المخنَّث كوحش بشع أخلاقيًا.

في الجزء الثاني من **فاوست** يتم إجراء تجربة خيميائية. فقزمل homunculus، كائن ضئيل الحجم مصطَنَعًا، يهيم في القارورة أو المعوجّة الخيميائية الزجاجية، مثل فقاعة بقوة دفع ذاتية. لقد فكّر جوته في منح القزمل قزملة كرفيقة، ولكن جهوده في تجميعهما معًا باءت بالفشل. ومن المفترض أن القزمل ككائن مزدوج الجنس مثل الريبيس rebis الخيميائي، لم يقبل أن تكون له زوجة زائدة فائضة، فلفظها فسيولوجيًا. **فاوست** يعكس لنا العملية الإبداعية من وجهة نظر خيميائي. والوعاء الزجاجي هو عالم الفن الفصيح المحتوي لذاته، يضم كلاًّ من الجمال والتشويه أو المسخ. وكرمز إبداعي، يعد القزمل توأم غوليّ، أو بعبع، لكل من شخصية يوفوريون والصبي شاريوتير Boy Charioteer. والقزمل بوصفه صنفًا من صنوف الهندسة البيولوجية، يمثل إرهاصة تنبؤية بمخلوق ماري شلي Mary Shelley في **فرانكنشتاين** Frankenstein وهيرمافروديت أو المخنَّث صنيع زوجها، في قصيدة **ساحر(ة) الأطلس** Witch of Atlas عند شلي. التخليق هنا، يصبح مجازًا تعبيريًا عن مظاهر عدوانية التخيل الرومانتيكي.

إن المخنَّثين الأكثر ظهورًا وهيبة في مسرحية **فاوست**، يحتلون عالمًا شماليًا عجيبًا، فيما وراء المكان والزمان. وإبليس، المضطرب، يسميهم «الأمهات». إنهم ربات عمياوات في منطقة مجدبة مظلمة، يضيئها الحامل الثلاثي الدلفي Delphic tripod. الأمهات هن ربات القدر الإغريقيات مجتمعات، مع الصور الأبدية لدى أفلاطون: التشكيل، والتحويل/ إعادة الخلق الأبدي للعقل السرمدي»[1]. إبليس يأخذ فاوست إلى سرة الكون omphalos، في جوف الظلام الأنثوي. الأمهات يمثلن ما لدى المسخ من قوة الطبيعة الوحشية. تمثل نظرتهن إلى العالم، ووعيهن به من خلال أنفسهن بإبداع، رؤيةً متشيطنة لدائرية بيتينا Bettina الشبقية الذاتية، وتوازي انحدار **فاوست** إلى العالم السفلي يبين الماضي، والحاضر، والمستقبل. ثمّة طبيعة وثنية مقموعة يعكسها لنا عالم الأمهات هذا، سبق لعلم حركة التنوير أن فشل في تنويرها. إذن يمكن القول إن عصر الرومانسية يقلب القيم الأخلاقية للنهار والليل. إبليس نفسه مولود في «الليلة الأم Mother Night»، منزل كلايتمنسترا.

ثمّة حوريات كريتيات، يطلق عليهن «الأمهات» ذكرهن ديودروس سيكيلوز Diodorus Siculus بوصفهن «المرضعات الكريتيات لزيوس»[2]. إن ألفة جوته بالعلوم السرية الخفية arcana الكلاسيكية، تظهر بوضوح من خلال استخدامه لاسم باوبو Baubo؛ لينعت به

(1) Faust, Part Two, trans. Philip Wayne (Baltimore, 1959), 79.
(2) Farnell, Cults of the Greek States, 2:479n. Diodorus, IV.79.

إحدى ساحرات **فاوست**. وباوبو هذه إحدى طواطم الاستعراضية الطقوسية القديمة؛ ترفع تنّورتها لتعرض أعضاءها الجنسية للفرجة. وربّات جوته هن «الأم الكبرى» ولكن مستنسخة نفسها، فهن غزيرات وافرات البنية، مثل وفرة أثداء أرتميس الأفسوسية، أو كثرة الأسماء المؤلفة لإيزيس. إن تعددية الأم الكبرى ظاهرة شريرة وخانقة حقًّا. فهن يتجمَّعن مثل السيرينات Sirens أو الناتشات Harpies[1]، ولكن قوتهن أبعد أثرًا بكثير. لا يوجد مثيل للمعتقل الأمومي عند جوته، على الرغم من أنه يستلهم نغمته من مشاهد الساحرات الواردة في **ماكبث**. وفي العصور الحديثة، عندما يتعامل الأدب مع «الأم الكبرى» بتعاطف، عند جويس Joyce، وفيرجينيا وولوف Woolf على سبيل المثال؛ لا تتخلص صورة الأم الكبرى من كامل سيطرتها، ولكنها تقصر على تحكمها بالطبيعة الخضراء. على أية حال، فهي ليست صورة «الأم الكبرى» المغارة المظلمة، النموذج الذي تربط الأسطورة الغربية بينه وبين التراتبيات الذكرية الباهتة القاتمة. إن الانطلاق مما هو أمومي ينتج الفراغ والجدب عادة، كما هو الحال في رفض النحيب على الأم الميتة في رواية **الغريب** The Stranger لألبير كامو، أو في رعب العالم المخاطي المصنوع، في رواية سارتر **الغثيان** Nausea. إن فكرة الأرض اليباب Wasteland أيضًا هي رؤية تقوم على إنكار الأم، أو قمعها. ولكن الجدب والخصوبة يتزامنان في مسرحية **فاوست**، على نحو مخيف، يقشعِر له البدن. فجوته في الوقت الذي يمجد فيه القوة الأنثوية، يرى أنها العائق أمام كل شيء. أي أن كل الطرق تؤدي إلى الظلمة الأمومية.

إن الأمهات يظهرن في **فاوست**، عندما يحاول البطل تحويل روح هيلين إلى مادة. حب مرحلة النضج تغيم عليه أحقية الأمومة بالأولوية. الذكر عبر مراحله الجنسية يناضل عائدًا إلى الأم، حتى عندما يفكر في أنه هو نفسه أكثر تحرُّرًا منها. ففاوست يجد سبيله إلى الأمهات، عبر مفتاح ينتفخ كالقضيب. وعندما يتلامس المفتاح والحامل الثلاثي يلتصقان في إحالة رمزية إلى عضوي التناسل لدى الذكر والأنثى. الآن، يصبح بمقدور فاوست أن يستحضر روح هيلين المغوية. إذا كانت الأم مكانها عالم اللاشعور، فإن المفتاح والحامل الثلاثي الفرجي، هما رمزا التخصيب الذاتي للتخيل. والأمهات كصور أبدية («كلية» Gestalten) هن المعدن الأدبي القديم، بعد أن قام الفنان الحديث بطرقه سعيًا منه إلى بلوغ الجمال المثالي؛ فتخرج من بين يديه هيلين المخادعة. والفنان الذكر المنجذب إلى الأمهات، إنما يقوم برحلة إلى الأرض المجهولة terra incognita، ذلك الجانب الأنثوي المقموع لديه، هناك بداخله حيث ما زالت أمه تقيم.

---

(1) راجع الفصل الرابع من الكتاب. [المترجم].

إن جوته يستخدم انجذاب المفتاح نحو الحامل الثلاثي، ليُظهر دوافع الجماع الجنسي المضطربة. أن كل ذكر يضاجع امرأة، إنما يعود إلى أصوله في الرحم. وجوته شخصيًا قد أجَّل الجماع إلى أن بلغ الأربعين. ولا بد لهذا من أن يكون على علاقة ببعده الخاص الذي يفرضه على ذاته عن أمه القوية. فرفضُ الإدخال القضيبي هو رفض للاستسلام إلى المنظومة الأنثوية. لقد كان جوته في سن الثانية والسبعين على أقل تقدير، عندما كتب سلسلة الأمهات Mothers. ومن ثَمَّ، فإنه عمل يمثل مواجهة، ربما تتوافق مع خبرته النوعية التي اختزنها في حياته التخيلية أثناء مرحلة الشباب. إن فاوست ينتفض عند ذكر اسم الأمهات. إنها مفردة غريبة موحشة، وقديمة، قدرية لا يمكن الفرار منها. يقول فرويد أن الغريب الموحش uncanny (unheimlich) هو المألوف فعليًا، العائلي (heimlich) الذي لا يمكن لأحد أن يتحمَّل تبعات التعرُّف عليه. وغرابة الأمهات عند جوته إنما تأتي من قربهن الدائم. إننا نعيش معهن. كما أن النمط الجنسي التبسيطي الوارد في الجزء الأول من **فاوست**، حيث يتغذى البطل الفحل جنسيًا، على أنوثة جريتشن الهشة، هو غزو للحقائق الأكثر فظاعة التي سوف تتم مواجهتها من خلال الجزء الثاني من سلسلة الأمهات. إن فاوست يشتهي جريتشن المرتجفة. ولكن الأمهات يشتهين فاوست المرتجف. إنه الرجل متجمِّدًا أمام صانعاته.

لقد كان المخنَّثون الملائكيون والجهنميون على السواء نتاج خيال مفتون، ومدفوع بسر وغموض الجنس في الوقت نفسه. وفي دراسته لعلم المورفولوجي البيولوجي أو التشكّل، يقول جوته إن العالم يجب أن يظل «متحرِّك ومرن» تمامًا، مثل الطبيعة نفسها. وجوته يراود نفسه بالسلبية والخضوع، ولكنه يراهما لا يطاقان. فبعد أن أمضى طفولة مريضة، شرع في برنامج تدريبي قاس لزيادة قوته: لقد اقتنص الذكورة بقوة الإرادة. وقد كانت طاقته المكتسبة في سنه المتأخرة طاقة أسطورية. لقد كانت الشخصيات المتوفاة من معاصريه موضوعًا لعلامات التواضع. لقد بدا جوته كأنه يشعر بنفسه، وقد تملكته قوة بشرية فائقة تمنع الموت من الاقتراب منه. هنا يقول لنا توماس مان Mann لقد كان هناك شيء ما «وحشي»، و«وثني»، في «طريقة تباهيه المتغطرسة أحيانًا بحيويته، وعدم إمكانية تدميره»[1]. إذن جوته يقلب هشاشته أمام الأم والطبيعة، إلى حال استبدادي من التمكن المعرفي، وفيمن غيره من الرجال». لقد كانت علاقته الرئيسية مع أخته التي تصغره بعام واحد كورنيليا Cornelia صديقة طفولته الحقيقية، والوحيدة. وارتباطه التخيلي بها أشبه بارتباط تنسي وليامز Tennessee Williams بأخته المجنونة روز Rose. يتحدث جوته في مذكراته عن كورنيليا بوصفها توأمه. لقد كانت

(1) Essays of Three Decades, trans. H. T. Lowe-Porter (New York, 1971), 107-08.

كورنيليا هي الذات الرومانتيكية البديلة، وإلاّ ما كان لعالم النفس يونغ Jung أن يسميها أنيما جوته anima،[1] فهي ربة الفن Muse- في صورة الأخت. لقد ماتت كورنيليا وهي في سن السادسة والعشرين، بعد زواجها بفترة وجيزة. أتراها هوت بسبب انفصالها عن توأمها؟ خصوصًا أن تثبيت الأخت عند جوته، يبدو لنا واضحًا من خلال الإشارات العاطفية التي تكتنف مجمل روايته. ففي بعض الخطابات والقصائد، يستخدم جوته كلمة «أخت» للإشارة إلى الحبيبة أو الزوجة. وهؤلاء المخنَّثون المتواجدون بكثرة عند جوته، ربما يمثلون حالة من التوأمة المكثفة التي تنطوي على مؤشر جنس المحارم.

الأخت هي المرأة التي ليست الأم. فلم يكن جوته ليسمح لأحد بأن ينطق اسم أمه في حضوره. كان يتحاشاها. لقد رفض الرد على أسئلة وُجهت إليه حول قصة، أو سلسلة الأمهات Mothers التي وردت ضمن أعماله الروائية. كانت أم جوته شخصية قوية حقًّا، بل أكثر من اللازم. إنه ظل يخشى الاقتراب منها؛ كي لا يعاد سحبه إلى مجالها الجاذب، فيرجع إلى الاعتماد الطفولي. يقول كاتب سيرة جوته «معظم علاقاته مع النساء انتهت بتنازل جنسي»[2]. ولسوف تبقى الغيرية الجنسية بالنسبة إلى الرجال دومًا، منذرة إياهم بخطر فقدان الهوية. وعلى خلاف أنتيس Antaeus اكتسب جوته، القوة عبر عدم لمسه «الأرض الأم».

إن الخنوثة في رواية **فيلهلم مايستر**، تردِّد أصداء حادثة وقعت مباشرة، قبل أن يبدأ جوته رواية **آلام الشاب فاتر**. أمه هي مصدر أو سبب هذه القصة. لقد دعاها جوته هي

(1) «الأنيما والأنيموس» anima and animus من المفاهيم الأساسية في نظرية علم النفس التحليلي لـعالم النفس التحليلي كارل جوستاف يونغ. فقد تأثر يونغ بالفكر اليوناني القديم الذي يميز بين قوتين، هما «الإيروس» ذو الشحنة السالبة، و«اللوغوس» ذو الشحنة الموجبة. الإيروس هو عالم الطبيعة والرغبات والغرائز، وخفايا النفس. أما اللوغوس، فهو التسلط على الطبيعة والمنطق والتفكير المنظم البارد. وتنتمي المرأة إلى «الإيروس» بينما ينتمي الرجل إلى «اللوغوس». وفي علم النفس الحديث أطلقت المدرسة اليونغية على الطاقة الموجبة في النفس البشرية اسم «الأنيموس»، وعلى الطاقة السالبة اسم «الأنيما». فالأنيما هي الأنثى الكامنة في كل رجل، والأنيموس هو الرجل الكامن في كل امرأة. ويرى يونغ أن حياة المرأة الفسيولوجية والسيكولوجية ذات إيقاع قمري؛ لأنها مرتبطة بدورة شهرية معادلة لدورة القمر الذي يبدأ هلالاً في أول الشهر ليتلاشى في آخره، بعد أن يمر بفترة تقع في منتصف الشهر عندما يبلغ البدر تمامه، وهي الفترة التي تنضج فيها بويضة المرأة قبل أن تتلقى النطاف أو تحيض. وكما هي طبيعة الأنثى قمرية، فإن الرجل يحكم حياته السيكولوجية والبيولوجية إيقاع الشمس، والشمس هي مصدر منتظم للنور والحرارة، وتخضع في شروقها وغروبها لنظام وقانون دقيقين. أما القمر فنوره متبدل ومتغير إنه ببساطة الأنثى متقلبة المزاج الغامضة الأطوار. [المترجم].

(2) K. R. Eissler, Goether A Psychoanalytic Study 1775-1786 (Detroit, 1963), 1: 487.

وأصدقاءه؛ ليشاهدوه يتزحلق على نهر متجمِّد. فارتدت أمه معطفًا أحمر طويلًا من الفرو، وموشًّى بالذهب. وطلب منها جوته المعطف ليرتديه، وذهب ليتزلج به تاركًا إياها مشدوهةً مذهولةً. وتظهر نقوش هذا المشهد القديمة، في مقالات عامة حول جوته. يقول إيسلر K. R. Eissler: «من الأشياء الملحوظة البارزة، أن الشاعر الألماني العظيم، قبل أسبوع من شروعه في كتابة روايته «العزيمة»، شعر بدافع فطري بالرغبة في أن يستعرض نفسه أمام أمه ومعها حشد كبير، وهو مرتد قطعة من الملابس النسائية»[1]. سرقة ومصادرة.. الفنانون يأخذون ما يريدونه، وما يحتاجون إليه. وها هو جوته يلعب دور باوبو Baubo الفظ مع «الأم الكبرى». إنه يمارس العدوانية والمحاكاة الساخرة على مسرح وثني مفتوح في الهواء الطلق.

يعتقد فرويد أن استخدام الشخصية الفيتشية للفرو والقطيفة، هما رمزان بديلان لشعر العانة عند الأم[2]. ويبدو أن رواية **فينوس في الفرو** Venus in Furs لـ مازوخ Masoch تؤكِّد ذلك. جوته يغوي أمه بالدخول إلى ساحة عامرة بالاعتداء الهيراركي. فالنهر المتجمِّد في تلك الواقعة، هو المعادل الموضوعي لبروده غير الطبيعي تجاهها؛ وهذا الجليد هو أيضًا حفرة دانتي Dante، حيث يأكل الآباء أطفالهم. الأجيال في حالة حرب، تكافح من أجل السيطرة. إن جوته مثل بروميثيوس Prometheus، يسرق اللهب الأحمر للنظام القديم. إنه يخلع الحجاب التنبؤي عن أمه، ويزعم حقه في القوة الدلفية لولادة **فرتر**. يقول هارولد بلوم Harold Bloom: «الشاعر القوي.. يجب أن يتكهن ذاته أو يخترعها، ومن ثَمَّ يحاول صنع المستحيل من تأصيل ذاته»[3]. جوته يفرض بالقوة طقسًا عامًّا من التأصيل الذاتي. مهنة يسوع تبدأ في قانا، حيث يقول لأمه وبفظاظة: «ما لي ولكِ يا امرأة! لم تأتِ ساعتي بعد»! (June 2:4).[4] وكأننا بجوته على النهر المتجمِّد، يقول لأمه: لقد أتت ساعتي. وها أنذا آخذ منك ما أريد لألد ذاتي. والدايات يقفن على ضفتي النهر، متكبرات، بلا فائدة. ريموس Remus يثب على جدران أخيه رمولوس Rumulus، قاصدًا كسر سحره.[5] يقول بلوتارك

---

(1) Ibid., 1: 105.

(2) «Fetishism» (1927), in Sexuality, 217.

(3) Poetry and Repression (New Haven, 1976), 7.

(4) {وَفِي الْيَوْمِ الثَّالِث كَانَ عُرْسٌ فِي قَانَا الْجَلِيلِ، وَكَانَتْ أُمُّ يَسُوعَ هُنَاكَ. وَدُعِيَ أَيْضًا يَسُوعُ وَتلاَمِيذُهُ إِلَى الْعُرْسِ. وَلَمَّا فَرَغَتِ الْخَمْرُ قَالَتْ أُمُّ يَسُوعَ لَهُ:«لَيْسَ لَهُمْ خَمْرٌ». قَالَ لَهَا يَسُوعُ:«مَا لِي وَلَكِ يَا امْرَأَةُ! لَمْ تَأْتِ سَاعَتِي بَعْدُ». إنجيل يوحنا، الإصحاح الثاني. [المترجم].

(5) **رومولوس** (حوالي 771 إلى 717 ق.م.) **وريموس** (نحو 771 إلى 753 ق.م.) حسب التقاليد هما مؤسسا روما. وهما في الميثولوجيا الرومانية أخوان توأم، أمهما الكاهنة ريا سيلفيا، وأبوهما مارس إله الحرب. =

إن يوليوس قيصر، في الليلة السابقة لعبوره نهر الروبيكون Rubicon، حلم بأنه أقام علاقة جنسية مع أمه. وجوته بدوره أيضًا يعبر نهرًا، ويغتصب أرضه الأم. كر وفر؛ فيه ثمّة إعلان عن استقلال تخييلي. ومن هنا فصاعدًا، سيكون جوته منفصلًا عن أمه الجبارة، انفصالًا متحديًا. إنه يسرق البلاديوم Palladium، أثينا العقائدية التي تهزم طروادة. فمن كان بالأمس تحت درع أمه، هو من يرتدي الدرع الآن. بالنسبة لفنان آخر، فإن التحول بعيدًا عن الأم قد يعني ذبولًا في المشاعر، تحجيمًا أو تقزيمًا إبداعيًا، غير أن جوته يعيد توجيه نفسه غريزيًا نحو روح أخته، مستعيرًا منها أنوثتها النقية. وسوف يحكمان هما معًا عالمه الداخلي الجديد، إنهما توأم بطليموسي Ptolemies من نوع الرومانسية الميتّمة للذات.

لقد استخدم جوته التشبيهات الخاصة بالتحويلات الجنسية، أو تغيير الجنس؛ ليصف طبيعة عملية الإبداع، مشيرًا إلى نفسه كامرأة حبلى. لقد تحدَّث عن كونه «فجأة مقهور أمام قصائده التي تفرض نفسها عليه في صيغتها النهائية المكتملة. ومن الناحية الفنية، فإن جوته قد شعر بأنوثة وسلبية نحو قوة أكثر تفوقًا. وهي فكرة سنجدها عند وردزورث، وشللي Shelley، وكيتس Keats. إن مجمل أعمال جوته غالبًا ما تستخدم مصطلحات غامضة جنسيًا. على سبيل المثال، ذكر شيللر Schiller، «لقد ألقيت نظرة عليه كامرأة متكبرة شديدة الاحتشام، امرأة من النوع الذي يرغب المرء في أن يحبّلها». وقد أطلق جوته على علاقته الحميمة بكارل أوجست Karl August، دوق فايمار Duke of Weimar مسمى «الزواج marriage». حتى لقد ناما هما الاثنان في الغرفة نفسها. ويقر جوته بأنه انتابته مشاعر مثلية في الفترة التي كتب خلالها شعر بيتينا Bettina. في قصيدة قصيرة فينيسية محظورة، يقول: «إنني مغرم بعض الشيء بالصبيان، ولكنني أفضّل الفتيات/ عندما أنال ما يشبعني من فتاة، فهي تُمتعُني حين تكون في دور ولد» (40)[1]. إن اللواط يطل برأسه فجأة في نهاية مسرحية **فاوست**، عندما تهرب روح البطل؛ لأن إبليس يكون مشتّتًا ومبدّدًا بجاذبية الملائكة الجسدية. هل يمكن اعتبار المخنَّثات الأنثويات وميجنون الولد-الفتاة عند **فيلهلم مايستر**، هم ذكور متحولون جنسيًا؟

إن جوته الذي يقارن نفسه مرارًا وتكرارًا بشخصية مامبير Mambre عند فولتير، فيلسوف خصيّ في بلاط الفرعون، كان كاهن خصيّ قد تراجع عن عبادة ربّته. أما الجليد الذي تزلج

= في تاريخ بلوتارخ كان رومولوس أول ملك لروما. وحسب الأسطورة؛ فكلاهما أرضعته أنثى ذئب. [المترجم].

(1) Roman Elegies, 151.

عليه جوته ساخرًا مستهزئًا، هو ما أضفى الصلابة وبعث إلى الوجود حالة الجنس المستنقعية الأرضية السفلية، ومعها حب الأم. نجد جوته يقول في مرحلة متأخرة من حياته: «الفعل الجنسي يدمِّر الجمال. ولكن شيئًا لا يفوق جمالًا ما يسبق هذه اللحظة. في الفن القديم وحده، يكون الشباب الخالد مقبوضًا عليه ومتجسِّدًا. وماذا عساه أن يعنيه الشباب الخالد، سوى أن تكون غير معروف أبدًا ما إذا كنت رجل أم امرأة»(1). الجنس يدمر الجمال، وديونيسوس يحطم العين الأپوللونية. لطالما استطاع جوته الرومانسي إغواء جوته الكلاسيكي؛ وعلى طريقة فينكلمان Winckelmann، اعتقد جوته أن جسد الذكر أكثر جمالًا من جسد الأنثى. قد تتضمن أعماله مثلية جنسية بدرجة أقل مما فيها من مثالية أپوللونية، التفصيل الرفيع للعين، مصحوبًا بعفة غالبًا. ولقد كان جوته محتويًا ذاته على نحو بطولي ومكتفيًا أيضًا بها. إنه تزوج نفسه مثل بتهوفن Beethoven.

مخنَّثو جوته يشكِّلون رموزًا مناسبة لأعماله على مدى حياته، بشموليته الكلية الجبارة. والجنس بالنسبة له هو حشد ولملمة، وليس بوحًا وإفشاء. لقد زعم ذات مرة أنه لا يمكن أن يوجد شر، أو جريمة ما، ليس لها أثر في ذاته. الفن الرومانسي هو استكشاف ذاتي، واستثارة ذاتية، وتشويه ذاتي. لقد قال جوته: «إن العباقرة يمرون بمراهقة ثانية، بينما الآخرون يمرون بواحدة في الشباب فحسب». لقد نال جوته سبل وصوله إلى الجنسين، بتجديد وإطالة فترة البلوغ التي يتذبذب فيها الدور، أو النوع الاجتماعي. ولقد بدت الرومانسية ذات مرة، كأنها بصدد صنع إيماءات للتمرُّد، بسيطة وكبيرة. ولكننا بالكاد بدأنا نفهم تعقيداتها الجنسية المشحونة، وطقوسيتها الوثنية القديمة.

الانحطاط متأصِّل في الرومانسية. فالسادومازوخية، كما رأينا، حاضرة فعليًا في الإيروتيكية الرومانسية، منذ بداية تشكلها على يد روسو. ومع مضي الإيقاع التاريخي للرومانسية قدمًا، يسود المنطق العضوي أسلوبها الفني. وخصوصًا في المرحلة المتأخِّرة من الإبداع الرومانسي، يعد نتاجها هيلينسيتيًّا أو أسلوبيًّا Mannerist بصورة خادعة. ويتبدَّى ذلك في عدد من السمات كتشوه الصورة، والفنتازيا السادومازوخية، والانغلاق السيكولوجي. ومثالنا الأول في هذا السياق، هو هاينريش فون كلايست Heinrich von Kleist (1777-1811) رافع راية المرحلة المتأخِّرة من الرومانسية الألمانية. لقد حقَّق كلايست عمليًّا، ما حلم جوته بتحقيقه من خلال ڤرتر. فقد تأمل كلايست في انتحاره مليًا بوسوسة، وخطط له تخطيطًا طقوسيًّا. وهو ما نجح في تنفيذه حين بلغ سن الرابعة والثلاثين. لقد جعل جوته الانتحار

(1) Quoted in Richard Friedenthal, Goethe: His Life and Times (Cleveland, 1965), 417.

ظاهرة شعرية وشبقية إيروتيكية. أما كلايست صاحب النهج المازوخي Masochist، فقد سمح لجوته المسيطر، أن يكتب من خلاله شعرًا حياةً مريعة، مهولة ومفزعة.

وتصوِّر مسرحية كلايست بينثيسيليا Penthesilea (1808)، الشهوانية الحسية الشيطانية لعصر الرومانسية الألمانية المتأخِّرة. إنها تقلب تراتبية الأقنعة الجنسية في أسطورة أخيل وبينثيسيليا الإغريقية. إذ بدلًا من أن يقتل أخيل الملكة الأمازونة، تقتله هي. كما أن أمازونات كلايست المحاربات يتمتعن بقوة وشراسة أرضية سفلية هائلة. والتشبيهات الملحمية المناسبة في هذا السياق، تقارن بينثيسيليا بامرأة ذئبية، بسيل هادر، ورياح عاتية، وصاعقة. عندما تدخل الأمازونة الأپوللونية إلى قلب الدراما؛ يندلع العنف الديونيسوسي على الفور. إن سبنسر بلا شك، يهزم راديجوند Radigund الأمازونة الكالحة العَبوس، ولكن كلايست يمجدها ويجلّها. فالطبيعة هي الحاكم في الرومانسية، وليس المجتمع. وفي مسرحية بينثيسيليا تمحو المرأة الرجولة والتاريخ، بصفتها مصرف الطبيعة.

يقوم تصميم مسرحية كلايست، على التأرجح السادومازوخي. حيث يحاول كل من أخيل وبينثيسيليا أن تتحقَّق السيطرة لأحدهما على الآخر؛ بدنيًا وسيكولوجيًا. فكل موجة عارمة من التأكيد متبوعة بانتكاس، تشوق للخضوع الجنسي المنوِّم. أخيل وبينثيسيليا يسعيان ويتحركان؛ لأسر أحدهما الآخر لعدد من المرات يثير الضحك. إن خط الحبكة الفوضوية عند كلايست، يعكس الغموض والتناقضات الكامنة في الغيرية الجنسية. بنثيسيليا السادية مثارة بالفنتازيا المازوخية التي ألمت بجسدها الميت، وحطت من قدرها وجعلتها منبوذة. وهنا، فإنني لأسمع تأثير **أنطونيو وكليوباترا** شكسبير، حيث يمكننا- في صور كلايست للأرض المغمورة تحت الماء- أن نرى أيضًا القناع العام غارقًا في الوسواس الإيروتيكي.

أخيل كلايست الباحث عن الخسارة، يختلف عن أخيل هوميروس. إنه يلقي بسيفه ودرعه ثلاث مرات. ويمشي إلى موته في غيبوبة السير أثناء النوم، باحثًا عن عبوديته لبنثيسيليا التي تهجم عليه بكلابها. تقوم المسرحية فجأة بإسناد نعومة أنثوية إلى أخيل. وهو يدير رقبته يخترق عنقه سهم بنثيسيليا. تدوير الرقبة أو تعريضها إيماءة أنثوية كلاسيكية، توازي الاستسلام الحيواني. ولقد وجدتها حاضرة في عمل ميكيلانجيلو جوليانو دي ميديتشي، وبورتريهات بايرون Byron، ومدام بوفاري Madame Bovary عند فلوبير Flaubert، والمتغطرسة روزاموند ليدجيت Rosamond Lydgate عند جورج إليوت George Eliot. إن رقبة أخيل كلايست الأنثوية، هي كعب أخيل هوميروس، أي نقطة ضعفه، وقد تم اختراقها برمزية قضيبية من جانب محاربة أمازونة. فهي وكلابها سادرون في جلبة أرضية سفلية، يمزقون درع

أخيل بوحشية وهمجية، ويغرسون أسنانهم في صدره. بنثيسيليا تتعلق في حلمة صدره اليمنى، وتتساقط الدماء من فمها. وبعدها تنوح؛ لأنها «حطمت» أخيل باختراق «الجدار الأبيض الرخامي الثلجي» لصدره[1]. اعتداؤها هو انتهاك ذكوري لعذرية أنثوية. فالاغتصاب هنا يتركز على الصدر، بدلًا من الأعضاء التناسلية. أخيل يبدو وكأنه يُرضِع عشيقته وكلابها، لكن صدره ينز دمًا بدلًا من اللبن. كلايست في هذه المشاهد، يبتكر رؤية بشعة من الخنوثة التي أسميها أنا تيريسياس Teiresias، وأعني نموذج الذكر الحاضن المربِّي. فكلايست يحقن طبيعة ساد في علاقات روسو الأمومية الناعمة.

بنثيسيليا مصاصة دماء رومانسية، أو من العصر الرومانسي، تُغرق ضحيتها جسدًا وروحًا. هل صدر أخيل المثقوب المخترَق، هو مثال دال على «الإزاحة إلى أعلى» من الأعضاء التناسلية، كما جاء عند فرويد؟ إذا صح ذلك، إذن فبنثيسيليا تمارس الإخصاء. إن الابتلاع الأشبه بالاغتصاب لقضيب متنكر في صورة ثدي أو صدر، يظهر عند بوب ديلان Bob Dylan فيما قدمه من قدحٍ بارع في «أغنية رجل نحيف» Ballad of a Thin Man، حيث نجد صوتًا ساديًّا يهاجم السيد جونز Jones الساذج بطلب مثليّ: «ألستَ بقرة! فلتعطني بعض اللبن، أو لتذهب إلى بيتك!» أخيل عند كلايست والسيد جونز عند ديلان، يدخلان ويخطئان قراءة مشهد جنسي مهدِّد. وكلاهما معاقَب على خطأ قراءته من خلال تأنيث إجباري. تيريسياسTeiresias أيضًا يتحوَّل إلى أنثى، بعد التعثر في مشهد أرضي سفلي. بنثيسيليا الشرسة تغرق إلى مستوى كلابها. الكلاب تمص وترضع صدرًا بشريًّا في معكوس صورة رومولوس ورموس اللذين أرضعتهما ذئبة (تلك التي وجد إلياد Eliade صورة موازية لها، في آسيا الوسطى).

الرضاعة المتعدِّدة حيوانية دائمًا، كان الاستثناء الوحيد من هذا المعنى، ماثلًا في الحكاية الرمزية المأثورة عن الجمهورية لـ دوميير Daumier. إن موت أخيل بدائي، أي تم في مشهد بربري همجي. ولنتذكر أن تمثال جوليان لميكيلانجيلو، يجمع- على نحو مشابه- بين رقبة أنثوية وصدر مخترَقٍ ومثقوبٍ بسادية. ولكن عند كلايست ثمَّة عنف طاحن. عاصفة هيللينستية ومشقّة. أمازونة وكلابٌ في رضاعة شرهة منصهرة مع جسد أخيل ومهجنة إياه، حالة مرعبة من البتر- عبر-الكثرة، تذكرنا بطريقة موت ميديا Medea البشعة الغريبة عند يوربيديس، حيث الأميرة والملك يلتصقان ببعضهما ويحترقان مثل القار. إن فن المرحلة الرومانسية الأخيرة يشوه الصورة البشرية.

---

(1) Five German Tragedies, trans. F. J. Lamport (Baltimore, 1969), 419.

وكما رأينا، فإن القضيب كثدي؛ هو واحد من بين تفسيرات عديدة للأثداء التي ترمز إلى القضيب، أو الأسنان الكلبية عند أرتميس الأفسوسية، لأن الأمازونات علقن الوثن بشرائط هدايا، منزوعة من أثدائهن المبتورة. كما أن بنثيسيليا بمهاجمتها صدر أخيل، لا تمحو عنه طبيعته الجنسية فحسب، بل هي أيضًا تجعله أمازونة، أي نسخة منها. إنها جراحة بتر ثدي سادية إيروتيكية. كل ندَّاهات العصر الرومانسي مجسِّدات لآلهة الطبيعة الأم الشيطانية على الأرض. فالأمازونة عند كلايست، هي إلهة مخنَّثة- ذكر وأنثى- تعيد كتابة سفر التكوين Genesis. إنها ترد ضلع آدم إليه بقذفها إياه في تفاحته، أو بالأحرى حنجرته، ثم تشوه قفصه الصدري من دون أن تشفيَهُ. فهي مثل «يهوه»؛ تجعل الرجل على صورتها. إن أخيل المحتضر هو الآن توأمها، روح أختها الرومانسية.

إن كلايست يعيش على أثداء الأمازونات المبتورة على مدار المسرحية. ولقد رأينا كيف أن فناني الإغريق، لم يظهروا أبدًا جسم الأمازونة مقطوع اليد أو الأصابع. ومن ناحية أخرى، يأتي كلايست في أواخر العصر الرومانسي، ليجعل التفاصيل ثيمة مركزية في أعماله. إنك لن تجد في نتاج أدبي أو فني آخر، ولا حتى عند ساد، هذا القدر الوافر من التركيز على بتر الأثداء. فنموذج البطل عند كلايست، شخص مستثار فيتيشيًا بسبب التحول الذكوري المشوَّه، والبتري لامرأة. فهو يغمر وجهه في صدر بنثيسيليا بدافع من التحبب والتودُّد. كما أن الانحطاط Decadence في الأدب يعد أسلوبًا تعبيريًا عن مظاهر الإفراط والإسراف والمغالاة، يتّبع المحاكاة الذاتية الساخرة self-parody أداة له. هذه المحاكاة الساخرة تشرح وتمارس عملية البتر أو التشويه أو التحول الجنسي وغيرها، من خلال الإفراط في سرد التفاصيل operaticizes by overliteralizing. ولهذا السبب، نرى المرء يضحك حتى عندما يكون مصدومًا أو مطرودًا غير مأسوف عليه، كما هو الحال عند ساد. وكل أشكال إخراج مسرحيات كلايست هي أيضًا نوع من المحاكاة التهكمية. وهذا هو، على سبيل المثال، ما ينافس الإخراج المسرحي لإحدى مسرحيات شكسبير من **حكايات الشتاء**، عرض «**خرج، وفي أثره دب**» Exit, pursued by a bear: حيث تتلفت بنثيسيليا حولها، كما لو كانت تبحث عن مقعد. «فيما تدحرج الأمازونات حجرًا»[1]. كان يجب أن تكون العناصر الانحطاطية في مسرحية **بنثيسيليا** Penthesilea التراجيدية، هي التي دفعت جوته إلى الاعتراض عليها، بوصفها «لا يمكن إخراجها كمسرحية».

وباعتبارها حكاية كلاسيكية مأثورة عن تدمير الذكر إيروتيكيًا على يد أنثى، تتنبأ مسرحية

---

(1) Ibid., 414.

بنثيسيليا، أو تعد إحدى إرهاصات **أتالانتا في كاليدون** Atalanta in Calydon المسرحية الشعرية لـ سوينبرن Swinburne. كلايست وسوينبرن يطابقان بين التقبيل والعض، بين اشتهاء الجنس وأكل لحوم البشر. إن القتل المرعب المخيف لأخيل يشبه الذروة السردية لمسرحية تنسي وليامز Tennessee Williams **فجأة في الصيف الماضي** Suddenly last Summer، حيث يُمزق المخنَّث سابستيان فينابل Sebastian Venable إربًا، ويأكله غوغاء من الصبية الذين تحرش بهم جنسيًا. وتأتي النشوة الهوسية عند بنثيسيليا من شخصية أجاف Agave عند يوريبيديس، التي تقطِّع ابنها في ملحمة الباكشاي Bacchae. بنثيسيليا تَهذي وترغي وتزبد من فمها، وتقذف بصخور، تمزِّق جسد أخيل وتفسخه عضوًا تلو الآخر. إنها تتوق إلى أن تقتلع السماء والكواكب، وتجر الشمس إلى أسفل «من شعرها الذهبي الملتهب»، لتراكم جبلًا على جبل. رؤية ديونيسوسية مخربة للنظام ومضادة للتراتبية الهيراركية. ولنتذكر في ألبوم «الطفل التميمة» Voodoo Child، كيف دفعت المخدرات عازف البلوز والروك جيمي هندريكس Jimi Hendrix إلى التمرد على السلطة والأعراف: «أقف إلى جبل، وأقطعه؛ لينهار بضربة واحدة بحد يدي». صعود كهنوتي حد الذروة، يتسم بالعدوانية وتدمير الذات. اجتياز وتجاوز وتفجير للفضاء. حيث يطغى توسيع بنثيسيليا من حدود ذاتها، بدفق قواها البدائية، إلى درجة أنها تبدأ بابتلاع كل الذوات. إن كلايست يعيد مجددًا تشكيل الأسطورة الكلاسيكية، بحيث تصبح حكاية رمزية عن وحدة وجود النفس solipsism في العصر الرومانسي الذي تعد فيه تأرجحات مسرحية **بنثيسيليا** الطقوسية بين السادية والمازوخية، حالة فريدة من نوعها. وعلى سبيل المثال، أن العلاقات السادومازوخية بين الأقنعة الذكرية والأنثوية، تعد مستقرة نسبيًا في أعمال «بو» Poe، بل وقابلة للرصد والتحديد. ولكن مسرحية **بنثيسيليا** عبارة عن دوامة تمور بالعواطف السادومازوخية، يبتلع كل منها ما يليه. مرحبًا بكم إذن في الطبيعة إبان أواخر العصر الرومانسي، الذي بدأ بحالات الإفراط في إضفاء المثالية عند روسو. إن **بنثيسيليا** يمكن قراءتها كحكاية رمزية، كانحدار إلى عمق لاشعور الشاعر، حيث يوجد جزءان من النفس- الذكر والأنثى- يتحاربان من أجل التفوق.

إن معالم الأقنعة الجنسية في المسرحية تفتقد التحديد ومجهلة، تم تصويبها وتقويتها وزيادة صلابتها، من خلال الاعتداء العاطفي والبدني والجنسي. ونرى أن هناك أسبابًا تاريخية يمكن أن نُرجع إليها ذلك التوسيع الخنوثي للذات عند بنثيسيليا. ففشل التراتبيات الهيراركية التقليدية في أواخر القرن الثامن عشر، أزال الحدود الاجتماعية والفلسفية التي كانت جوهرية من قبل بالنسبة لتحقيق السعادة، والأمان، ومعرفة الذات. ومن دون قيود خارجية، لا يمكننا أن نحصل على

تعريف ناجع للذات. كما أن انحلال النظم الهيراركية، قد سمح للشخصية بأن تتوسع فجأة، إلى درجة ذهابها إلى سقوط حر في القلق. ومن هنا، كان على الذات أن تتهذب، ويعاد تحديد ورسم حدودها، حتى ولو بالألم. يجب أن يُقلص حجم الذات. هذا هو المعنى النهائي للإيروتيكية المرتبطة ببتر الثدي في مسرحية **بنثيسيليا**. الرومانسية، تنتفخ، وتناقض نفسها، في الانحطاط Decadence. أما التشويه والتقطيع والبتر، فتنتمي كلها إلى جماليات الطرح، إلى ميتافيزيقا باثولوجية أو مَرضية، يعيد فيها الخيال توجيه نفسه نحو العالم، عبر تنقيص جراحي للذات. سوف تظهر السادومازوخية دومًا في الأزمنة الأكثر حرية، وفيما يشبه روما الإمبراطورية، أو في أواخر القرن العشرين. إنها خلاص وثني طقوسي، يخمد القلق والخوف.

يبدو أخيل كلايست فاتنًا ومثيرًا به نشوة مازوخية، وهو ملقًى في غمار تيارات الدم، تحت عصابة من الكلاب. يلامس وهو يحتضر، وجنتي بنثيسيليا: «آه يا عروستي، هل هذا هو/ مهرجان الورود التي وعدتيني به؟» وهو ما كان ينبغي أن ترد عليه، لو كان بمقدورها نزع أنيابها من صدره «لم أعدك أبدًا ببستان ورد». رومانسيون أواخر العصر الرومانسي يحبون حالة بييتا (أي الأم الحاضنة للبطل المحتضر) المرتبطة بالذروة، وهو ما يجسد ما أسميه بالبطلة الذكر male heroine. المرأة تحمل الضحية في حجرها، ولكن بعد أن تكون قد أسقطته وحطمته تمامًا. إن رومانسية البطلة الذكر، تجسد حلمًا بالقبول والاستجابة المضطربة بداخلها والتي يكتنفها دافع ما إلى التحول الجنسي. وإني لأجد رمزية موازية لما سبق، ماثلة في الممارسة الجماعية المحمومة للمثلية الجنسية، التي ظهرت خلال سبعينات القرن المنصرم، وذلك في «النكاح بقبضة اليد»، الذي يتوق مناصروه إلى اختراق شرجي بذراع ذكري مدهون بمرهم ليسهل دخوله حتى الكوع. ولقد حذر متخصصو الجراحة العامة من الضرر والتهتك الداخلي الذي كانوا يعملون على إصلاحه، بوصفه أولى علامات دورة الإفراط الذي أدى إلى مرض نقص المناعة المكتسبة/ أيدز AIDS. منذ عشر سنوات مضت،[1] شاهدت فيلمًا إباحيًّا مبكرًا، حول هذه الأنشطة، وكنت آنذاك في أشد الانبهار به؛ لما كان فيه من الإجلال والتوقير والوجوم لطقس وثني، مثل تابلوهات الأسرار Mysteries لبومبي فيلا Pompeii Villa. الجنس صلب وتعذيب. ويعد النكاح بقبضة اليد، نوعًا من المزج مسلوب الشخصية والهوية، للاغتصاب الطوعي والجراحة الاستكشافية البدائية؛ مما يضفي حالة الدراما على شيطانية التخيل الجنسي، التي ظلت غير مطروقة على مدى خمسة آلاف سنة من عمر الحضارة. ولم

(1) لنتذكر أن النسخة الإنجليزية من الكتاب صدرت عام 1990، ومن ثَمَّ فإن الكاتبة تقصد أواخر ثمانينات القرن العشرين. [المترجم].

يتوقف ذهولي يومًا بصدد صياغة المفاهيم البيولوجية في النشاط الجنسي الذكري. أية امرأة تلك التي يمكنها اختراع مثل هذه الهياكل البنيوية القسرية؟ أية امرأة، بلا أجر، يمكن أن تعيش وتحب في مثل هذا العالم السفلي الجحيمي؟

إن حياة هاينريش فون كلايست تكشف عن الصراعات الجنسية التي ألهمته تأليف **بنثيسيليا**. ففشل كلايست في السير على نهج التقاليد العسكرية الأسرية، جعله في موضع استنكار شديد. لقد كان الأدب مهنة غير لائقة وغير جادة. وانتحار كلايست بالمسدس في فمه (مثل بندقية همنجواي) إنما يعبر عن الاستشهاد للذكورية التيوتونية أو الجرمانية القديمة Teutonic. كما أن وضع الأسلحة النارية في الفم، ربما توحي أيضًا بشيء ما لا يظهر مباشرة في مسرحية **بنثيسيليا**: رغبة مثلية مكبوتة، ومن ثَمَّ مدمِّرة. لقد حاول كلايست إقناع أصدقائه بالاتفاق على انتحار زوجيّ، وبالفعل قد وافق أحدهم. وقد تحدث كلايست بشبقية عن الحدث المتوقع، بوصفه «الموت الأكثر مجدًا وشهوانية»[1].

كلايست شخص متوحد الوجود مع ذاته في عصر رومانسي، يعيش مع أخته غير الشقيقة في حميمية حتمية. أخته التي قال عنها إنها «لم تمتلك شيئًا يمت بصلة إلى جنسها سوى الأرداف». لقد اشتاق إلى العيش معها، في وحدة رومانسية. هل هذه الأخت هي الموديل التي صمم عليها شخصية «بنثيسيليا»؟ لقد لاحظ كثير من الدارسين تكرار الأفكار، والصور، والعبارات نفسها في أعمال كلايست. وهنا يقول فالتر سيلز Walter Silz: «إن كلايست هو أكثر منتحلي الذات مثابرة في الأدب الألماني»[2]. وانتحال الذات self-plagiarism تعبير يعنى في جوهره جنس محارم، وإيروتيكية ذاتية، أشبه بحالة اليوروبوروس أي الأفعى الآكلة نفسها، المتناسلة ذاتيًا، تلك التي رأيناها في شخصية بيتينا Bettina عند جوته. إنه أسلوب ابتلاع الذات في مسرحية **بنثيسيليا** السادومازوخية. وقد كان تحول كلايست نحو أخته، تحولًا نحو عنصره الجنسي المفقود لديه، ولكنه كان متأنثًا وهي ذكورية. ومن منظور علم النفس، يمكن القول إن أخته كانت الـ هو he الذي كان كلايست في احتياج إليه. إن رومانسة الأسرة بطابعها الكلايستي- نسبة إلى كلايست- في العصر الرومانسي، قد أنتجت بيان الأمازونة المتحدية في مسرحية **بنثيسيليا**، ذلك البيان المرهص بالحداثة. إن النساء نادرًا ما تكلمن عن أنفسهن بمثل هذه الجرأة التي يتكلم بها كلايست عنهن هنا.

لقد كان رد فعل ساد تجاه روسو كاسحًا ومنظمًا، ولكنه تعرض لمقص الرقيب، ومن

(1) Quoted in E. L. Stahl, Heinrich von Kleist's Dramas (Oxford, 1961), 139.

(2) Heinrich von Kleist (Philadelphia, 1961), 88.

ثَمَّ لم يتم استيعابه في الأدب الفرنسي حتى زمن لاحق بعيد. أما رد الفعل الإنجليزي ضد روسو، فقد أخذ صورة قابلة للاستيعاب، في الرواية القوطية Gothic novel.[1] ولأن الأدب الإنجليزي قد تضمّن تجارب سابقة من الطراز القديم لملحمة **ملكة الجان** Faerie Queen، والفردوس المفقود Paradise Lost أيضًا، فقد انطوت الرومانسية الإنجليزية، منذ البداية، على كثافة شيطانية، استغرقت الرومانسية الفرنسية أكثر من أربعين سنة كي تكتسبها. فالقوطية الإنجليزية English Gothicism في تسعينات القرن الثامن عشر تعد مرادفة ومكافئة لخيمياء العصور الوسطى، والإيمان بالقوى الخفية occultism في مسرحية **فاوست**، التي كان جوته يعمل عليها آنذاك. الظلمة والخشونة القوطية الفظة تعارض ضوء حركة التنوير الأبوللونية، وكذا خطوطها الكنتورية وسيمتريتها. لقد شهدت العقلانية البروتستانتية هزيمة لها، تمثلت في عودة القوطيين إلى طقوسية كاثوليكية العصور الوسطى وصوفيتها، ووثنيتها الثاوية بداخلها. هكذا ينسحب الفن إذن إلى المغارات، والقلاع، وزنازين السجون، والأضرحة، والتوابيت. والأسلوب القوطي في الأدب والفن، هو الأسلوب الأمثل للتعبير عن الحسية الشهوانية المرتبطة برهاب الأماكن المغلقة. وما أماكنه المغلقة تلك رمزيًّا إلا أرحامًا شيطانية. والرواية القوطية قديمة جنسيًا؛ فهي تنسحب نحو ظلمة أرضية سفلية، حيث عالم الأمهات Mothers الكبريات عند جوته. إن ليلة الأم تسود عصر الرومانسية، من كولريدج وكيتس إلى پو وشوپان Chopin بمقطوعاته الموسيقية السوداوية nocturnes المهمومة العاكفة على الذات. الأشباح التي أطلقها القوطيون ستتجول عبر القرن التاسع عشر في صورة روحانية نراها تواصل جلساتها اليوم في بريطانيا العظمى.

لقد بدأ التقليد القوطي على يد آن رادكليف Ann Radcliffe، هذا النموذج النادر من المرأة التي تخلق أسلوبًا فنيًّا. ولكن الرواية القوطية ذات الأثر الأعظم على عصر الرومانسية، تمثلت في رواية **الراهب** The Monk (1796) لماثيو لويس Matthew G. Lewis صديق بايرون Byron الذي أثر في جميع الشعراء الإنجليز الرومانسيين، وكذلك في هوفمان Hoffmann، وسكوت Scott، وپو Poe، وهاوثورن Hawthorne، وإميلي برونتى Emily Brontë. كما أن الرهبنة القروسطية الموجودة في رواية **الراهب** هي مساحة مسيحية مقتَنَصة، يدنسها ماثيو لويس بالإيروتيكية الوثنية، كما فعل ساد، وكما رأينا عند سبنسر. إن المحرم يزيد من لذة التعدي الجنسي. وفي مراجعته لرواية **الراهب** أثنى كولريدج على «دقتها الليبدية/ الشبقية libidinous

---

(1) انظر هامش المترجم بداية الفصل.

«minuteness»[1]. البطل عند لويس، الأباتي أو رئيس الدير الرهباني أمبروزيو Ambrosio، يكتشف أن رفيقه الراهب روزاريو Rosario هو في حقيقة الأمر ماتيلدا Matilda، امرأة متنكرة. وبأسلوب سبنسري Spensrian، يتكتم لويس هوية ماتيلدا، متحدثًا عنها حتى هذه اللحظة بضمير «هو». ماتيلدا تفتح زي الراهبة وتضع في صدرها خنجرًا يلتمع تحت ضوء القمر. لقد غمر الأدب القوطي نهاية القرن بحسية شهوانية انحطاطية decadent sensationalism. التوزيع الإيروتيكي للضوء في الصورة chiaroscuro عند لويس يجعل الشهوة بجوار العفة، الاستعراضية مع التلصصية. هل تشير ماتيلدا بالخنجر إلى احتمالية جرح أو تشويه نفسها؟ كي توجه أعيننا الغريبة العدوانية وتشحذها؟ إن خنوثة ماتيلدا هي أكثر أشكال انحرافاتها اعتدالًا. لا يوجد عمل يفوق رواية **الراهب** في الاستغلال الإباحي للأخلاقية المسيحية، سوى قصيدة **كريستابل** Christabel الطويلة لكولريدج.

ماتيلدا موزَّعة جنسيًا؛ فهي تصر على الاحتفاظ باسمها المذكَّر كعامل إيروتيكي مساعد. وبعد أن تنجح في إغواء الراهب، تصبح بغرابة أكثر ذكورة، بدلًا من أن تصبح أكثر أنوثة. وتبدو كأنها تنمو في قوة عقلية، لتشكّل إرهاصات لشخصية ليجيا Ligeia عند بو Poe. ويشير لويس ضمنيًا إلى دور ماتيلدا الاجتماعي في حالة من تدفق وفيضان؛ ميكانيزم مكيف للذات يحفظ خنوثتها، ويديم جمعها بين الذكورة والأنوثة، كالماء يطلب بحكم الطبيعة سويته. في رواية الراهب لماثيو أيضًا نرى أمبروزيو الشخص ذاتي الشبق، يتوق إلى روزاريو المندثر، مُظهِرًا بذلك تفضيله لذكر زائف متأنث على المرأة الذكورية المتوافرة جنسيًا. ولكن الصفحات الأخيرة المخيفة المروعة من هذه الرواية، تجبرنا على إعادة القراءة. إبليس الذي جاء طالبًا روح أمبروزيو، يكشف عن أن ماتيلدا شيطان ذكر بُعث بغرض إفساده. وهذه ثيمة منقولة من سبنسر: روح ذكر يتنكر في فلوريميل المزيفةFalse Florimell. ومن ثَمَّ، فإن «رجولة» ماتيلدا البادية عليها بعد الجماع، هي تعبير عن الاختيال الانسيابي المتبختر لشيطان الداعرة المنتصر. لقد كانت قراءتنا السيكولوجية الأولى للرواية قراءة خاطئة تمامًا. فالجنس الشهي اللذيذ المذاب بين أمبروزيو وماتيلدا- فيه كل الألوان، والمجدولات، والتنقية والمحسنات الغريبة- كان جنس مثليًا وشيطانيًا، وليسَ جنسًا غيريًا. لقد تعرضت إدراكاتنا الجنسية إلى إغواء. فالحسية الشبقية متوهجة في وجوم قوطي. ومن المؤكد أن كيتس Keats قد نسخ مشهد الرغبة الملتهبة، من عند ماثيو لويس في قصيدته **عشية عيد القديسة أنيز** The Eve of Saint Agnes الخاص بعرض الحلوى الطرية في مخدعها.

---

(1) Critical Review, February 1797, 197.

هوية ماتيلدا الذكورية ليست هي المفاجأة الوحيدة في نهاية رواية **الراهب**. فإبليس يكشف أن أمبروزيو قد ارتكب- عن جهل- جريمتيّ وطء المحارم، وقتل الأم: «أنتونيا وإلفيرا هلكتا على يدك. فأنتونيا التي انتهكتها، لم تكن سوى أختك! وإليفيرا التي قتلتها هي من ولدتك!»[1]. إننا نسمع هنا، مرة أخرى، ذلك الصوت الثاقب للسيكودراما الجنسية المصطفَّة، التي سبق أن قابلناها عند شكسبير في مسرحيته **كما تشاء**، وعند ساد في رواية **120 يومًا من سودوم**. رواية **الراهب** تتحول لتُظهر وجهًا لرومانسة أسرة متقيّحة. فعلى خلاف تعويذة روزالند، تتطلَّع تعويذة إبليس إلى الماضي. فهي مثل ستار أزيح عن بانوراما أسلوبية Mannerist، حيث نرى الخط المحوري الجائح لتاريخ أمبروزيو الروحاني، تحت ضوء ساطع متوهج. أمبروزيو هو أول بطل تم اصطياده في جريمة الجنس الرومانسية. فمسرحية **كما تشاء**، تنتهي بإعادة تشبيك مجتمع عصر النهضة، أما رواية الراهب، فتنتهي ببطلها في عزلة بدائية مريعة. حيث يُلقي إبليس بأمبروزيو فوق مشهد طبيعي كابوسي صخري، مثل حديقة لوحة **موناليزا** القمرية. لقد «كَدم وشوّه» أعضاءه؛ فصارت «مكسورة ومخلوعة من مكانها». تحرق جلده الشمس، والحشرات تنهش فيه، والنسور تمزق لحمه، وتنقر عينيه. مثل ساد، يحمل لويس رؤية داروينية ذات طبيعة إيحائية، لا أخلاقية. الرواية القوطية تفند روسو؛ فرواية **الراهب** تعيد شيطنة الجنس إلى الأدب، وتربطه بالخطيئة، والمعاناة، والوحشية الطبيعية. ووطء أمبروزيو للمحارم، يعبر عن الإرغام والإكراه المستترين على الجنس. فهو منجذب مغناطيسيًا إلى أمه وأخته المجهولتين؛ بفعل هلاك حتمي لاشعوري. وإني لأشك في أن بلزاك قد استعار هذه التفصيلة في روايته **الفتاة ذات الأعين الذهبية** The Girl with the Golden Eyes. إذ تنبع مكانة وطء المحارم في المرحلة الرومانسية، من قلبها للتاريخ، وتقويضها للطاقات النفسية إلى ذات متضخِّمة. وطء المحارم جزء من المادة القديمة البائدة جنسيًا التي طالما أطلقت في المجتمع عندما تضعف التراتبيات الهيراركية.

الشيطان هو إله رواية **الراهب** الوثني القاسي. ففي النهاية، يظهر إبليس صورته الأرضية السفلية الحقيقية: «أعضاء منسوفة»، أياد وأرجل مخلبية، وشَعر أفعواني ميدوسي. ولكن كان القصد من ظهوره الأول في هيئة ملاك أبوللوني، هو تضليل أمبروزيو صاحب الميول المثلية. فإبليس شاب يافع عارٍ مُغر، شعره متوهج طويل، وله أجنحة قرمزية. يضع نجمة على جبينه، وأساور الألماس في معصمه وقدمه. ويحمل غصنَ ريحان. الرومانسية تعود مجدَّدًا إلى استخدام نمط عصر النهضة في الأقنعة الجنسية المتجلية. إن عرض الذات في الفن، يعني

(1) The Monk, ed. Louis F. Peck (New York, 1952), 418, 420.

أكثر مما توصَّل النقد إلى فهمه. ولقد فسَّرتُ هذه الأيقونية المستخدمة هنا؛ بردّي إياها إلى مصر والإغريق. فإبليس عند ماثيو لويس يوحي بثمّة أسلوب بابلي وليس عبريًّا، حين يضفي لويس الجمال والشبق على ساروف، أو الملاك في الكتاب المقدس. وربما يكون قد تأثر أيضًا بشخصية «بيلفويب» البيزنطية، عند سبنسر التي تعوق هي أيضًا الحركة السردية. إبليس عند لويس هو مرة أخرى «حاجب الضوء»، ولكنه قاس ومتبلور. فرعه الفضي silver branch هو غصن ذهبي golden bough، صولجان يجمد به الفن، ويتجاوز الطبيعة النباتية. فظهور إبليس في سحابة وردية اللون، يملأ «مغارة» الراهب بالهواء والضوء. نيتشه يرى العقل الألماني خلف «سُحب.. وكل شيء غائم». ويطابق سبينجلر Spengler الخبرة المجوسية الخفية بـ «الكهف العالمي»[1]. إن الطابع الأپوللوني للخنوثة عند ماثيو لويس، تدفع بمادية متوسطية مشمسة لتخلل ظلام الرواية القوطية الشيطاني. فربما يكون ملاكُه هذا، هو نفسه في شخصية يوفوريون في **فاوست**، وسيرافيتا Seraphita عند بلزاك، وفي شبح ابن بلوم Bloom في عوليس Ulysses عند جويس «الفتى الجميل» الذي تذكرنا أزراره المصنوعة من الأحجار الكريمة والألماس، واللون البنفسجي بماسات الضوء الوردي للملاك.

ثمّة إيروتيكية كامنة في التقاليد الفنية لـ«رواية الرعب» بأكملها، وقد بدأت في الرواية القوطية أواخر القرن الثامن عشر، وسرت منها إلى أفلام الرعب الحديثة. يقول فرويد: إن التأثير المثير جنسيًا لبعض التأثيرات المؤلمة، مثل الخوف، والارتجاف، والرعب،... تبين لماذا يبحث كثيرون عن فرص للمرور بخبرة مثل هذه الأحاسيس»، في الكتب المؤلفة أو على المسرح[2]. إن رجفة الرعب سلبية، مازوخية، ونسوية في مضمونها. إنه الخضوع التخييلي للقوة المتفوقة الغالبة. وجمهور الرواية القوطية العريض، كان ولا يزال من النساء. الرجال الذين زرعوا رواية، أو فيلم، الرعب يفتشون عن أحاسيس محددة عند الجنسين. لذلك نجد أن أفلام الرعب أكثر شيوعًا وسط المراهقين الذين تمثل صرخاتهم إشارات ديونيسوسية للإيقاظ الجنسي. وغالبًا ما يتعجب المراقبون من أن حشود الجماهير المتراصة لمشاهدة أفلام الجَلْد الدموية، هم أزواج متزنون وقورون، في أيام عطلة نهاية الأسبوع. إن الخوف المشترك أثناء مشاهدة هذه الأفلام، هو صفقة جنسية مثيرة بدنيًا. واستخدام فرويد لكلمة «ارتجاف»، يبين لنا المساحة المشتركة بين الخوف واللذة الجماعية. عند ييتس Yeats في عمله «ليدا والبجعة»

(1) Ibid., 274. Nietzsche, Beyond Good and Evil, 179. Spengler, Decline of the West, 1: 247.

(2) Three Contributions, 63.

Leda and the Swan، نجد أن «رجفة الأسود» هي ذروة نشوة المغتصب، وخوف الضحية في الوقت نفسه.

أفلام الرعب العنيفة، من هذا النوع المنتشر الذي أصبح شائعًا الآن، تبدو بالنسبة لي ذوقًا عابرًا للغاية؛ صنفًا راقيًا من فيلم «مصاص الدماء»، يتبع أسلوبًا أسميه «أسلوب قوطي سيكولوجي رفيع». هذا الأسلوب الذي تبدأ معالمه من عند كوليردج في قصيدته القروسطية كريستابل Christabel وفي سليلاتها، مثل ليجيا Legeia عند پو Poe، **ولفة البرغي** The Turn of the Screw عند جيمس James. والمثال الجيد لها نجده في **بنات الظلام** Daughters of Darkness (1971) التي تجسد فيها دلفين سيريج Delphine Seyrig مصاصة دماء سحاقية أنيقة. كما أن الأسلوب القوطي الرفيع، يتسم بالتجريد والاحتفالية. الشر أصبح فيها ضجرًا من الحياة، وسحرًا هيراركيًا. وحيث لا توجد وحشية. الثيمة قوة غربية شبقية، تمثل عبء التاريخ. وفيلم **الجوع** The Hunger (1983) أصبح قريبًا من أن يتحول إلى أروع عمل فني، تم إبداعه في إطار هذا الصنف من الأدب، ولكنه تم تدميره وتخريبه، بفعل الأخطاء الجسيمة الهائلة فيه. ومنها ما حدث عندما جعلوا كاترين دينيفCatherine Deneuve تزحف حول نفسها على أربع، وهي تريّل مسيلةً لعابها فوق حناجر منحورة. لطفًا!! فالقِصَابة ليست هي بيت القصيد في ثيمة مصاصي الدماء، بل الجنس- السيطرة والخضوع- هو بيت القصيد. فلا بد من أن إجراء تعديل على مكيانيزمات الرعب القوطي، بإضفاء قدر من النظام والتهذيب الأپولوني، وإلا فسوف يتحوَّل إلى بهلوانية مضحكة وفظَّة. كما أن فيلم الرعب المستمر كالطاحونة نقيض الجمال والمثالية. ثيمته هي التقطيع القُرباني sparagmos، بما فيه من طاقات طحن وهرس الصورة عند ديونيسوس. إن أفلام الرعب تطلق كوامن القوى التي تقمعها المسيحية، كالشر، وبربرية الطبيعة. أفلام الرعب طقوس للعبادة الوثنية. فهناك رجل غربي يواجه وبوسوسة ما لم تستطِع المسيحية دفنه، أو محوه قط. إن قصص الرعب التي تنتهي بانتصار الخير، لم تعد تفوق عددًا تلك القصص التي تنتهي بالتهديد بعودة الشر. أي أن الطبيعة، مثل مصاص الدماء، لن تظل قابعة في القبر.

أفلام الرعب الفظَّة المغسولة في الانزلاق الدموي أو التفسخ البشع، إنما تعكس حساسية شمال أوربية، قوامها الاستباحة الذاتية للبروتستانتية شديدة النظافة. سوء استخدام للجسد حاطّ من الكرامة، مشابه لغرغولات القرون الوسطى القزمية، أو مثل الغيلان في قصص الجنيات، وغيرها من الأمثلة التي أرى أنه من المستحيل أن يتم أخذها على محمل الجد، حتى لو كانت عند فاجنر Wagner. إن شعوب البحر المتوسط، وهي محقة في ذلك، تعرِّف

التشويهات الأرضية السفلية بوحوش أنثوية مثيرة عجيبة، مثل سيلا Scylla. أما نموذج الغيلان الذكور الأوربيين، فهو تحاشٍ لواقع الطبيعة الأنثوية الفظ.

أفلام الرعب تعيش على البتر، والتشويهات الديونيسوسية للشخصية الإنسانية، أو صرعها.. نُدبٌ وقشور جروح، وانتفاخات. تبدو وحوش السينما مغطاة بنبات الأشنة، أو بالطحالب والفطر. فهي تعيسة وبائسة، وخرقاء تمامًا، مثل جذوع الشجر الصماء. يقول ويلسون نايت G. Wilson Knight: «كثير من رعبنا عند الموت، هو في الأساس، نفور وصدّ جسدي»[1]. فيلم الرعب يستخدم النتانة كمادة أساسية، كجزء من سر الغرب المسيحي المتحرق للحقيقة الديونيسوسية.. فيلم الرعب يتعجَّب، ويتساءل، ويبحث عن المستنقع الأرضي السفلي للتكاثر، عن المصفوفة الأنثوية، ولا يبلغ مراده. ثمَّة انحلال في الطبيعة، ولكن هناك أيضًا خصوبة وروعة كونية. وفيلم الرعب غير مكتمل فلسفيًا، لأن المسيحية غير مكتملة. فالوثنية الكلاسيكية على سبيل المثال، كانت تمتلك رؤية للجنس والطبيعة أكثر شمولًا. ومثل أفلام الخيال العلمي في خمسينات القرن العشرين، فإن أفلام الكارثة في السبعينات، مثل فيلم Towering Inferno، كانت في موضع اللوم وتحملت مسؤولية التوترات والقلق السياسي على المستوى الدولي. ولكنني أختلف مع هذا. فأفلام الكارثة سوف تظهر دومًا، عندما تكون الروسوية الخيّرة منتشرة في الهواء. فالستينات الليبرالية التي تطابق بين الجنس والطبيعة، وبين الحب والسلام، هي التي أنتجت رد الفعل السادي Sadean المضاد لمدرسة الكارثية في السبعينات. والانهماك الحالي بالكشف النووي هو أيضًا انهماك ديني سري في جانب منه. كما أن الخوف من إبادة أو هولوكوست عالمي جديد، هو نوع آخر من اصطياد الذات، طريقة من طرق إخضاع الذات للكونية، في عصر أنواع سهلة من العلاج والإيمان الصافح عن، والغافر لكل شيء.

إن رواية الرعب في القرن الثامن عشر، قد ورثت العقدة الوجدانية للسمو والرفعة. وفكرة السمو أتت إلى الأوغسطونيين من لونجينوس الروماني[2] Roman Longinus، ووصل

(1) Poets of Action, 175.

(2) **لونجينوس** (Λογγίνος) هو الاسم المستخدم لمعلم إغريقي في مجال النقد الأدبي، عاش ما بين القرنين الأول والثالث الميلاديين. «لونجينوس» معروف فقط لأطروحته «حول الجليل» (Περὶ ὕψους)، عمله الذي يركز فيه على تأثير الكتابة الحسنة. الأطروحة «حول الجليل» (ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ) من أهم الرسالات في علم الجمال من العصر القديم. الكاتب غير معروف؛ في مخطوطة «باريسينوس غريكوس 2036» (Parisinus Graecus 2036). لمزيد من المعلومات والخلفية التاريخية، انظر: (https://en.wikipedia.org/wiki/Cassius_Longinus_(philosopher). [المترجم].

إلى أوجه في **البحث الفلسفي في أصل أفكارنا حول الجليل والجميل** Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful لـ «بيرك» Burke (1757). فـ «بيرك» يرى «نمط الرعب، أو الألم» سببًا لما هو جليل sublime. وحين يقول بيرك: «الرعب عاطفة تنتج دائمًا السرور، عندما لا تضغط عن قرب شديد»(1). هنا نجد لديه إرهاصات فكرة فرويد حول الإثارة الجنسية الكامنة في الخوف. ويربط لونيل تريلنج Lionel Trilling خطًا الجليل عند بيرك، مع الذكورية: «خبرة الرعب تثير فينا طاقة من العدوانية والسيطرة، وتُنبهها»(2). ولكن سياقات التعبير عند بيرك، تبين بوضوح مدى الإخضاع الذاتي السلبي لمناصري الجليل الذكور. ففي قصيدة شلي Shelley «الجبل الأبيض» Mont Blanc، تتغلب الطبيعة على التخيل الذكرى بقوة فاشية قارسة البرودة. والعنصر الجنسي هنا ظاهر بالفعل في نظريات مبكرة عن الجليل. وفي مقال جون دينيس John Dennis حول لونجينوس (1704)، يقول إن الجليل «يغتصبنا ويطير بنا».. إنه «قوة منيعة، تغتصب كل روح وكل قارئ، اغتصابًا منهجًا». وشيللر Schiller أيضًا، مترسمًا خطى بيرك، يرى «نوبةً»، أو «رجفةً» في الجليل، تحوُّلًا مبهجًا إلى هِزّة السرور المطرب، والنشوة»(3). فالجليل إذن، هو نمط للرؤية الوثنية، إحدى العلامات التاريخية الأولى للانسحاب الرومانتيكي من الفعل الذكوري. إذ في السمو، والرعب القوطيين، ينفتح الوجدان الغربي مباشرة على الطبيعة، وفيضان ليلتها البائدة الشبحي.

---

(1) *Philosophical Enquiry*, ed. Ja,es T. Boulton (Notre Dame, 1968), 136, 46.

(2) *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass., 1971), 95.

(3) Dennis: quoted in Samuel H. Monk, *The Sublime* (New York, 1935), 53. Schiller: «On the Sublime,» in *Aesthetical and Philosophical Essays*, ed. Nathan Haskell Dole (Boston, 1902), 1: 127.

الفصل العاشر
الجنس مقيَّدًا وطليقًا
بليك

في البداية يمكننا القول إن «وليم بليك»[1] هو «ساد» البريطاني، على نحو ما نرى إيميلي ديكنسون هي ساد الأمريكي. فبليك يستمد إلهامه مباشرة، من ملحمة **ملكة الجان**، وكذلك من الرد غير المكتمل عليها في **الفردوس المفقود** Paradise Lost، فهو يجعل الحرب الجنسية جوهر الصراع المسرحي الأول للرومانسية الإنجليزية. كما أن تلك الأرحام الشيطانية في الرواية القوطية على نحو ما فصَّلنا في الفصل السابق، تعد فقيرة للغاية مقارنة بدراما بليك الكونية. إنه وفي العقد نفسه- مثل ساد- يحوِّل الجنس والنفس البشرية إلى دورة داروينية من الطاقات الطبيعية العاصفة: فرار، وملاحقة، والتهام. وقد مال نقاد ما بعد الحرب الذين أنقذوا الشعر الرومانتيكي من التقدير المتدني، إلى تجاهل أهمية الغموض الجنسي والأخلاقي المثير للمشاكل عند بليك، أو التقليل من شأنه نقديًّا في أحسن الأحوال. وأذكر هنا على سبيل المثال، دراسة نورثروب فراي Northrop Frye الرائدة حول بليك، **السيمترية المخيفة** Fearful Symmetry (1947)، فهي دراسة تعزز، وبتفاؤل، التحرر الجنسي بطريقة تبدو بسيطة وساذجة، بل مملة بالنسبة لمن هم مثلي ممن ينتمون إلى جيل لاحق. لقد كان المأمول نقديًّا من الجنس كثيرًا. ولكم كان الجنس شحيحًا في التلبية النقدية. إن كتابة

---

(1) وليم بليك William Blake (1757- 1827)، شاعر إنجليزي، ولد في لندن، وعاش فيها طيلة حياته، باستثناء السنوات الثلاث التي قضاها في فلفام Felpham يحضر الرسوم التوضيحية لأحد إصدارات كاوبر Cowper. يمتازُ بليك بحساسيته العالية وتجاوبه الدقيق مع عناصر الطَّبيعة الإنسانيَّة ومع معطيات عصره. وعلى الرغم من تأثيره العظيم على الرومانسية الإنكليزية فقد واجه تحديات كبيرة من تلك المدرسة أو من معاصري تلك الفترة.[المترجم].

بليك منشطرة بفعل تناقض مريع؛ فهو يرغب في جنس متحرر من قيوده الاجتماعية والدينية، ولكنه في الوقت نفسه راغب أيضًا في الفرار من سيطرة الأم الكبرى للطبيعة الأرضية السفلية. وللأسف، مع كل تحول له صوب الجنس، فإننا نعدو إلى الخلف مباشرة نحو الارتماء في الحضن المظلم للطبيعة الأم. وإنتاج بليك الذي لا يكل كشاعر ورسام، إنما ينبع من الفخاخ التي لا تطاق، تلك التي تجد المخيلة الذكورية نفسها واقعة فيها، عندما تفكر في الطبيعة وتتأملها. فشعر بليك يعتبر أوبرا جنسية عظيمة، قوامها التقلب والألم والسخط.

يعارض بليك بوصفه شاعرًا ملهمًا وراديكاليًا، جميع الصيغ الاجتماعية. متبنيًا عدوانية روسو تجاه الحضارة، بل وإلى حد يتجاوز روسو نفسه. وهو يرى أن الأقنعة الجنسية التي تنتمي إلى العالم الاجتماعي من ممارسة الأدوار، تعد أقنعة مصطنعة وكاذبة. وهو في ذلك يختلف عن غيره من الرومانتيكيين الإنجليز في عدة نقاط؛ منها أنهم جميعًا يؤمنون بأن الحب طاقة إنسانية أساسية ومهمة. أما بليك فهو الوحيد بينهم الذي يعارض استخدام الخنوثة حلًا للأدوار الجنسية القاسية المتصلبة، رافضًا أن تكون الخنوثة نوعًا من وحدانية الذات solipsism. لذا يتَّصف المخنَّثون في أعماله بالبشاعة والترهيب. ومن ثم نرى عنده توحُّد الذات الرومانسية، أي التناجي الذاتي، والتخصيب الذاتي، أمورًا عقيمة. لماذا؟ لأن بليك، على الرغم من اتباعه وامتداده لسياسة روسو، يرى الأم الطبيعة الكبرى في حالة قفزة نهاية القرن find-de- siècle نحو الجسامة والضخامة الشيطانية. فبليك كأخ لساد الذي ربما لم يتمكن من معرفته أو القراءة له، يعيد الحياة إلى إلهة الديانة السرية القديمة المتعطشة إلى الدماء، المحمومة بالبربرية الآسيوية. إنه يتوق إلى إلحاق الهزيمة بها. ولكنه بجذبها، فهو يخلقها ويؤكد قوتها. ومن باب السخرية، أنه يصبح عبدها ورسولها، مثل صوت يصرخ في البرية. إن الأم الكبرى لا ترد بمثل هذه البلاغة الجبارة العنيفة، في أي مكان آخر في الأدب، كما هي عند بليك.

وباتباعه سبنسر، يبني بليك بناء سيكولوجيًا رمزيًا معقدًا، لم يتسنَ فهمه بشكل كامل حتى وقتنا هذا. ومن أحد أنماط بليك الأساسية أسلوبيًا، نمط صراع التناقضات الذي من خلالها تتم مممارسة التقدم الروحاني، كما هو الحال في ملحمة ملكة الجان عند سبنسر. فمع تقدم شعره وتطوره، يصبح الصراع الأساسي عند بليك مركزًا بين الذكر والأنثى، فيستخدم لذلك مجازات وكنايات تنم عن جوهر التوتر القائم بين الإنسانية والطبيعة. في عمله المبكر أغنيات البراءة Songs of Innocence (1789)، لم تكن الحرب الجنسية تمثل قضيته الرئيسية بعد، ولكن إرهاصاتها واضحة في استخدامه ثيمة علاقات القوة الطاغية الجائرة التي يتبنى

بليك فيها رؤية روسو، ولكن بنغمة ساد. بليك مهموم بالإرغام والإجبار والقسر، والتكرار، والإكراه، والاغتصاب الروحاني. فهو يرى مثلا حالة من السادية ومص الدماء vampirism في الشخصيات الذكرية المتسلطة. نستشعر في عمليه «ماسح المدخنة» The Chimney Sweeper، و«الصبي الصغير الأسود» The Little Black Boy، أن المتحدثين من الأطفال، هم العبيد الخفيون، أو حوريات الجنة في مجتمع صناعي جديد، وفاسد. تم غزو عقولهم بتركيبة شيطانية من جانب الكنيسة والدولة. « لذا، لو كان كلٌ يقوم بواجبه؛ فلن يخشى أحد الأذى». ثمّة أصوات راشدة تخرج من أفواههم في تحدّث بطني ventriloquism شرير. يتضح هذا المكون الجنسي في غسيل المخ؛ من خلال «الخميس المقدس» Holy Thursday، حيث الشمامسة برؤوسهم الرمادية «وصولجاناتهم البيضاء كالثلج»، يسوقون تيارًا من الأطفال إلى كاتدرائية سان بول St. Paul's Cathedral كما يساق القطيع. الصولجانات التي ترمز إلى أعواد بيضاء قضيبية عند سبنسر، ترمز هنا إلى التحجيم والإضعاف الشتوي الكئيب. الشمامسة عند بليك منحرفون، ومتلصصون، ومنحطون. إنهم يجمدون نهر حياة الأطفال.

في قصيدة أغنيات البراءة يمثل اللون الأبيض نزوعًا نحو الجنس. الشعر الأبيض لماسح المدخنة الشبيه بالحمل، ذاك الصغير توم داكر Tom Dacre، يعبر عن كم خبرته غير الناضجة. نرى العبيد الأطفال ينتقلون من الطفولة إلى السن الأكبر، من دون مرورهم بالرجولة، والفحولة الشبابية. تمامًا كما هو الحال في «كارت العقوبة»، في لعبة «مونوبولي»، أو بنك الحظ Monopoly الرأسمالية: «اذهب مباشرة إلى السجن. لا تمر. اذهب. دون أن تجمع 200 دولار»[1]. في كل حدب وصوب من أعمال بليك، تشل الغيرة الجنسية الطاقة الإنسانية وتكبلها. وفي ديوانه **أغنيات البراءة**، نجد السلطة الذكرية عبارة عن هيرودوس[2]

---

(1) **لعبة المونوبولي** Monopoly أو **بنك الحظ**، هي أكثر ألعاب الألواح مبيعًا في العالم. تقوم فكرة اللعبة على تنافس اللاعبين لمحاولة جمع ثروة تبعًا لقواعد معينة، عن طريق بيع وشراء العقارات وتأجيرها، أثناء تحرك اللاعبين على اللوحة حسب نتيجة رمي النرد. وكلمة «مونوبولي» تعني الاحتكار وهو المبدأ الاقتصادي الذي يسيطر فيه بائع ما على سلعة معينة، ومنه أخذت اللعبة اسمها. [المترجم].

(2) **هوردس** أو **هيرولد الكبير** أو **هيرودس** (74 قبل الميلاد - 4 قبل الميلاد) هو ابن الدبلوماسي انتيباتر الإدومي من زوجته النبطية، عُين حاكما على الجليل ثم أصبح ملك اليهودية حتى منتصف القرن الأول للميلاد. وقد بسط نفوذه على المنطقة الممتدة من هضبة الجولان شمالا إلى البحر الميت جنوبا، وكانت أيام حكمه تمثل ازدهارا ثقافيا واقتصاديا، وقد كان حليفا أمينا للإمبراطورية الرومانية، وتمثل الثقافية اليونانية الرومانية في أعماله، وتعرض لمعارضة شديدة من قبل بعض المجموعات اليهودية. كان مقره في مدينة أورشليم، أي القدس، وقد اشتهر بمشاريع البناء الفاخرة التي بادر بها في هذه المدينة، ومنها بناء =

Herod عنين، يذبح الأبرياء، بينما يسبيهم بالعين والعقل. إنه يرى أن المجتمع يتحرك بفعل لواط شرير. في عام 1789 كان كلا الجنسين من الذكور والإناث، لا يزالان يجمّلان شعر رؤوسهم بالبدرة أو المساحيق، أو يرتدون نساءً ورجالًا شعرًا مستعارًا. فقد أطاحت الرومانسية بالسن والتقاليد التي ظلت موضع تبجيل طوال القرن الثامن عشر، من خلال عقيدتها الشبابية. وماسح المدخنة ذو الشعر الأبيض عند بليك، هو ضحية طقوسية لنظام غير طبيعي. التنميط الرفيع لباروكات الشعر المستعار في القرن الثامن عشر، حيث نسمع عن نساء عاجزات عن المرور عبر الأبواب بسبب ما يعلوهن من باروكات من الفاكهة وأوراق النبات، وأعشاش الطيور. وفي رأيي أن هذا كان عَرَضًا من أعراض الانحطاط. إن الشعر المصبوغ بالبدرة أو المساحيق، يمثل ضربًا من فنتازيا منحرفة للصقيع وغبار الملاك، حيث تتنكر الدنيوية في البراءة. الأطفال المبيَّضُون صناعيًا عند بليك، يوحون بخبرة زائدة عن الحد، كما أنهم عارفون. وهناك تشابه غير مريح يمكن أن نجده عند تابوت حجري إمبراطوري روماني مزيّن بملائكة أطفالًا، متكرشين، ينظرون شذرًا، أفسدتهم شهوانية البالغين. الصبية الصغار في أعمال بليك، منحرفون وساقطون بفعل طغيان الكبار. ويتبنَّى هنري جيمس Henry James ثيمة بليك في كتابه لفة البرغي The Turn of Screw، حيث المربية المهووسة الموسوسة، تُلبس الحكمة والدراية الجنسية لصبي صغير، يموت كسجين منهك بسبب مخيلتها المحمومة. كما أن ماسح المدخنة ذا الشعر الأبيض، يمثِّل فئة الأشخاص الذين يعانون جميعًا من الاستغلال. إن الشعر الأبيض تعميم وإجمال جنسي؛ لأن المستَغَلين يتعرَّضون للتأنث المهين؛ بفعل القوة السياسية اللاأخلاقية. وهنا يقول إريك فروم Erick Fromm: «بالنسبة للشخصية السلطوية، يوجد، إذا جاز القول، صنفان: أصحاب القوة، وضعاف القوة»(1). إن الأقنعة الجنسية في قصائد **أغنيات البراءة** متخيلة بوصفها أجيالًا يأكل بعضُها لحوم بعض. أطفال بليك الأبرياء هم

= معبد القدس الكبير المسمى «هيكل سليمان». وقد بادر أيضا مشاريع بناء في أماكن أخرى من مملكته، مثل إعادة بناء مدينة السامرة وتسميتها سباستيا نسبة إلى اسم أغسطس قيصر باليونانية. في المصادر اليهودية يذكر كملك مشكوك في شرعيته، كونه إدومي الأب ونبطي الأم، على الرغم من تقدير هذه المصادر لأعماله الضخمة في معبد القدس. أما في المسيحية؛ فيعتبر هيرودوس طاغيا؛ إذ يذكر إنجيل متى أنه أمر بذبح كل مواليد بيت لحم، عندما علم أن المسيح قد وُلد فيها.. ومن بعده جاء ابنه هيرودس أنتيباس فأعدم الرسول يحيى (يوحنا المعمدان) عليه السلام، لأنه أراد أن يتزوج من هيروديّة بعد تطليقه امرأته بنت الحارث الملك ملك الأنباط. فعارضه النبي لأن هيروديّا لم تكن تحل له إذ انبغى لها أن تطلق زوجها هي الأخرى. عندها طلبت المرأة رأس يحيى عليه السلام فأهدى رأسه إليها نحو سنة 30 ميلادية. [المترجم].

(1) Escape from Freedom (New York, 1941), 168.

المنذرون لضحاياه الذكور الذين يتعرضون إلى الإخصاء على يد نساء متوحشات.

«فرح الوليد» Infant Joy، عنوان أكثر قصائد بليك تعرُّضًا للإهمال النقدي، لكن هارولد بلوم Harold Bloom في كتابه عن بليك، يهدي جملة ما إلى هذه القصيدة، ولكنه أيضًا هو وليونيل تريلنج Lionel Trilling يقومان بإلغائها من مرجع أكسفورد الأنثروبولوجي Oxford Anthropology للأدب الرومانتيكي. إن «فرح الوليد» نص شعري يتميز ببساطة خادعة:

«أنا، لا أسم لي
لكنني ابن يومين.
بماذا سأناديك؟
سعيد أنا..
الفرح هو اسمي
ألا ليت الفرح الحلو يغمرك!
- فرح جميل!
فرح حلو،
لكنني ابن يومين
- أسميك فرح حلو؛ فابتسِمْ الآن.
وأنا أغني؛
يغمرك الفرح الحلو».

لقد عدنا إلى طفولة الوعي. نرى الطفل القديس عند روسو، وهو يعبر الحدود إلى الوجود. ماذا نحن واجدون هنا؟ نعومة ورقّة، وبراءة مهددة على كل الأصعدة. لقد تعلمتُ قراءة الشعر من ميلتون كيسلر Milton Kessler، الذي أعيد هنا بناء ملاحظاته الرائعة حول قصيدة «فرح الوليد»، من خلال ملاحظاتي التي دونتها أيام دراستي الجامعية:

«تمثِّل «فرح الوليد» تربيتًا جسديًا سويًّا يدفع المرء إلى البكاء. المجاز وراء هذه القصيدة يتمثل في شخص كبير يأخذ بيد طفل. ولكن الشخص الكبير الذي يحمل وليدًا، يعي فجأة، وعلى نحو لا إرادي، إنه قد يحطم بسهولة الوليد إلى أجزاء. في قصيدة «فرح الوليد» ثمَّة إحساس بالقرب الهائل، قرب المتحدث وحميميته. فالطفل في هذه السن، لا صوت له بعد. ولكن قوة ما قسرية، منحته هوية. كما نجد ثمَّة صور بعينها من الرقة السادية، أكثر حميمية

مما تسمح به النفس. «فرح الوليد» مثل «مرثية إلى جان» Elegy for Jan التي كتبها الشاعر الأمريكي تيودور ريتك Theodore Roethke، حيث الشاعر الشبيه بدب، بطاقته المروعة الهادرة، يدنو من كيان رقيق حتى مسافة خطرة. المرثية تبدأ هكذا: أتذكَّر الشَّعر المتلوي غضًّا رطبًا، مثل حلزون اللبلاب».

إن قصيدة «فرح الوليد» لوليم بليك، تكشف السلطوية التي تنطوي عليها قيم «الهم»، و«الرعاية»، و«التفهم» الروسوية، تلك القيم الليبرالية التي تدّعي الصلاح الذاتي. في حوار القصيدة الغريب أسمع صوت تكثفات جورج هربرت George Herbert للشبق الذاتي. وفي الحيز الكبسولي الفارغ، أشعر بالانغلاق البستاني أو كما قلنا في الفصول السابقة حالة البستنة embowerment كما قدَّمها سبنسر والتي تقومن على رهاب الأماكن المغلقة. «فرح الوليد» تأتي من دائرة الاغتصاب الموجودة في ملكة الجان.[1] إنها الهشاشة المثيرة لشخصية فلوريميل Florimell الفارة، النقاوة التي تمتص القذارة في أعقابها. «فرح الوليد» فراغ روسوي توشك الطبيعة السادية أن تندفع فيه.

طفل بليك الوليد لا اسم له، لا قناع. بالكاد يمكنك أن تتعرَّف على هويته الفردية. وفرح الوليد هو ما سوف يدعوه بليك لاحقًا بـ «حالة» ظرف للكينونة. ونحن نشعر فيها بحالة بِكْر وخام، وبحساسية، وسلبية لا حيلة لها. فيما أن الطفولة عند روسو ليست نعمة، والخبرة الحسية لديه هي السبيل إلى السادومازوخية. أما «فرح الوليد»، فتعيد تشكيل الحالة العضلية الحمقاء لتكويننا الجسدي، استعدادنا الذي ينقلب إلى جنس، أو بالأحرى قوتنا الهادرة التي هي الجنس. تقول جورج إليوت George Eliot: «لو كانت لدينا رؤية ومشاعر دقيقة، ونبيهة، لكل الحياة الإنسانية العادية؛ سيصبح الأمر كما لو كنا نسمع الحشائش وهي تنمو، ونبضات قلب السنجاب. وقتئذ ينبغي أن نموت من ذلك الزئير الهادر الكائن على الجانب الآخر من السكون. وبهذا، فإن أسرعنا عدوًا نحو المنبع، لا شك تملؤه الغباوة»[2]. قصيدة «فرح الوليد» تزيل الحائل الصداد بين الأشخاص والكائنات. فإليوت تتخيل انفتاحًا إدراكيًا كاملًا وممتازًا، وتدفقًا حسيًا في مستقبِل أصغر من احتوائه. إن النعومة منزوعة الأنا لهذه القصيدة، توقظ فينا إحساس كيسلر Kessler بالقوة الطاغية الغالبة، تلك القوة التي نختبرها لا شعوريًا. فشحذ الأحاسيس يلهبها؛ ومن هنا تأتي السادية. أي أن الاستجابة والتربية الروسوية تنقلب تلقائيًا إلى عكسها.

---

(1) انظر: الفصل السادس. [المترجم].

(2) Middlemarch (Harmondsworth, 1965), 226.

إن قصيدة «فرح الوليد» تنطوي على ذلك النطاق الأخلاقي للأنوثة عند سبنسر، مساحة مطهّرة بطبيعتها. إنها مثل القلب الساكن لحجر النسر geode ذي الفجوة المحفوفة بالأسنان البلورية. في قصيدة «فرح الوليد» ثمَّة حاضِر ملتهِم قابع منتظر، ثمَّة نمر بليكي Blakean، هو القارئ. إنها أحد أكثر القصائد غرابة ووحشة في الأدب. تبدو في ظاهرها خفيفة وشفافة جدًا، ولكنها تؤوي بين جنباتها شيئًا ما شريرًا وهوسيًّا. فالقصيدة طقوسية إلى حد بعيد. يدعوها كيسلر Kessler «الرعاية». إن تكرارات القصدية التي تتسم بالتنويم المغناطيسي، هي سلسلة من الإيماءات المطمئنة الملطِّفة، أشبه بدعك الفانوس ليظهر منه الجني. القصيدة هي رُقْيَة وتعويذة لإضفاء المادية على قوة مظلمة، كامنة في القارئ. «فرح الوليد» تشيطن القصيدة الشعرية؛ فهي تشيطن القارئ، وتسحبه إلى الدائرة الضارية المفترسة لعملية الطبيعة. فبجعلها القارئ ساديًا، إنما تدمر ثقته القانعة الراضية بأخلاقياته وخيريته. لقد كان بليك مزدريًا «الرحمة، والشفقة، والسلام». وقصيدة «فرح الوليد» تمثل نقدًا للرسوية Rousseauism من خلال المحاكاة الساخرة. فهذه القصيدة مثلها مثل قصائد منظف المدخنة، تلصق بمن يعيّنون أنفسهم رقباء وأوصياء على المجتمع، تهمة الأبوية القامعة. كل إيماءة بالحب هي تأكيد للقوة. لا يوجد إنكار للذات، أو تضحية بها، إنما تحسينات على السيطرة فحسب.

والتحليق هو التصميم الجنسي السيكولوجي لقصيدة «فرح الوليد». التحليق هو ما يحكم علاقة المتحدث بالطفل الوليد، بقارئ القصيدة. ذلك التهديد الشرير الذي يُسمع في صورة طنين بهذا القرب، نراه ظاهرًا في الرسم المائي لبليك في لوحة الله خالقًا آدم God Creating Adam (انظر: الشكل 31). حيث يوريزن[1] Urizen المجنَّح الذي يمثِّل يهوه الطاغية عند بليك، يحلِّق بثقل خانق فوق آدم الأشبه بالجثة، ممدَّدًا مسطَّحًا كما لو كان مصلوبًا. الله رمزيًّا؛

(1) في علم الأسطورة المعقد لدى وليام بليك، يمثل يوريزن العقل والقانون العرفي والتقليدي. وهو عادة ما يصوره كرجل عجوز بلحية طويلة؛ ويحمل أحيانا أدوات الهندسة المعمارية، لخلق وتقييد الكون، أو شبكات، يوقع بها الناس في شبكات القانون والثقافة العرفية التقليدية. وقد مثل يوريزن في الأصل نصف نظام مكون من جزئين، فهو يمثل العقل، بينما النصف الثاني لوس Los النقيض له يمثل الخيال. وفي تنقيح بليك للنسق الأسطوري في أعماله، نجد أن يوريزن هو أحد المخلوقات الأربعة the four zoas الناتجين عن انقسام الإنسان الأصلي «ألبيون» Albion، ويستمر في تمثيل العقل. وقد كان له انبعاث أو انبثاق، أو معادل أنثوي، هي أهانيا Ahania التي تمثل اللذة. وفي أسطورة بليك، نجده محاطًا بكثير من بناته بثلاث جوانب تمثل الجسد. كما أنه مربوط بأبناء كثيرين، بأربعة جوانب تمثل العناصر الأربعة للطبيعة. وهؤلاء الأبناء ينضمون إلى تمرد ضد أبيهم ولكنهم فيما بعد يتوحدون في الدينونة، أو القيامة. وفي كثير من كتب بليك، يظهر يوريزن مع أربعة كتب تمثل القوانين المختلفة التي يضعها على الإنسانية. [المترجم].

مصّاص دماء، ينتزع النار البروميثيوسية Promethean النار التي وهبها الإله بروميثيوس للإنسان.[1] تبدو الصورة معبِّرة عن فعل جنسي غير طبيعي، مثليّ وسادومازوخي. وقد ترفَّع النقاد عن الاعتراف بدلالة هذه الصورة المنحرفة عند بليك. فالتحليق يمثِّل دائمًا إشكالية وجدانية وجنسية. فهو يحدث في كل الأعمال الأدبية، عند المتلصِّص والت ويتمان Walt Whitman أواخر عصر الرومانسية، ذاك الذي يتخيل نفسه متجوِّلًا طوال الليل، «يخطو ويتوقَّف سريعًا وبجلبة». ينحني «بأعين مفتوحة على أعين النائمين المغلقة»؛ ويسترق السمع لتنفس الأطفال الهادئ؛ يمرر يديه «بلطف وسكينة يمنة ويسرة» على المعانين القلقين. وفي مقام آخر، يضع الشاش الشفَّاف على مهد، ويحملق، «وقتًا طويلًا» في الطفل، و«بسكون» يهش الذباب عن وجهه (النائمون: أغنية عن نفسي The Sleepers; Song of Myself, 8). كما نجد أن وردزورث عندما ينظر من جسر ويستمينستر Westminster Bridge، فإنه لا يستل إلا على نيام المدينة. والنيام عند ويتمان Whitman يمثلون أجسامًا دافئة شبقية. فالحب الروسوي الشامل المحتوي عند ويتمان، هو نوع من مص دماء رومانسي الطابع، وأداته طغيان حب النظر scopophilia. عين الشاعر كلية القدرة، لكن أهدافها سلبية لا حيلة لها، من دون فكر أو هوية. وما يمارسه ويتمان من اقتراب من النائمين، هو فعل متنبأ به في لاشعورهم. إنه يحوِّل النائمين إلى موضوعات، أو أشياء أنثوية لبهجته الإلهية. الحب الرومانتيكي- الحب كله- جنس وقوة. إننا في اقترابنا من بعضنا بعضًا؛ ندخل إلى الحيز الحيواني الخاص بكل منَّا. ثمَّة سحر هناك في ساحة كل منا الحيوانية، سحر أسود وأبيض.

---

(1) تعد قصة بروميثيوس إحدى أهم القصص في الميثولوجيا الغربية إن لم تكن أهمها على الإطلاق، حيث ترمز لمضامين ودلالات هائلة في الفكر والتاريخ الغربيين. فقد اعتقد اليونانيون قديما بوجود عائلتين من الآلهة هما عائلة الآلهة الأوليمبية التي كان كبيرها زيوس، والعائلة التي كانت قبلها وهي عائلة الجبابرة Titans. كان الطياطنة جميعا محكومين من قبل زيوس وعائلته بعد حرب انتصر فيها زيوس وأقاربه على الطياطنة. كلف زيوس اثنين من الطياطنة هما بروميثيوس وأخوه ابيميثيوس Epimetheus بخلق البشر وتزويدهم وجميع حيوانات الأرض بمتطلبات الحياة التي تمكنهم من البقاء. وبالفعل قام ابيميثيوس بتزويد الحيوانات بالقوة والشجاعة والسرعة والتحمل، وزودها بالريش والفرو والصوف، وغيرها من وسائل الحماية. ولكن عندما وصل إلى خلق الإنسان تنبه إلى أنه وبسبب تهوره قد استنفد جميع موارده ولم يعد لديه ما يمكن أن يقدمه. ومن هنا جاء اسمه الذي يعني: «الفكرة التالية». فاضطر ابيميثيوس إلى طلب المساعدة من أخيه بروميثيوس «الفكرة المقدمة» الذي أخذ على عاتقه خلق الإنسان. والذي حدث أن بروميثيوس قد بالغ جدا في الإنعام على الإنسان وتكريمه، فأعطاه القدرة على المشي منتصبا على رجلين كالآلهة، وهو ما لم يحصل عليه حيوان آخر من قبل، ثم قام بروميثيوس بعمل في منتهى الجرأة، حيث قام بسرقة النار، التي تعني النور والمعرفة والدفء، قام بسرقتها من الآلهة وإعطائها للبشر. [المترجم].



الشكل 31. وليام بليك، الله خالقًا آدم، 1795.

إن والت ويتمان يغتصب النائمين؛ بانتهاكه مجالهم النفسي الخاص. وردزورث أيضًا يتذكّر مرحلة صباه من «التخريب الذي لا يرحم» لبستان اللوز.. «مشهد عذري» حيث يخلِّف وراءه عريشَ غبطةٍ، أو بستانًا سبنسريًّا «بستانًا مشوهًا» قصيدة «Nutting». إن التعدي والجور دائمًا ما يكون إيروتيكيًا وبجلال. فاختراق واد مقدس- مساحة مقدسة من العقل، أو الجسد، أو المخدع، أو الطبيعة- يعني دائمًا ممارسة السيطرة، وانتهاك الحرمات. وقصيدة «فرح الوليد» عند بليك تثير حافزًا ما نحو التعدي الإجرامي. فبقراءتنا إياها، نجد أنفسنا نحلق على حافة موقع التجربة المحرم فيها. إننا نحبس أنفاسنا أثناء القراءة. وبصعوبة نحس بالتناقض الجمالي بين فظاظتنا كأشخاص كبار، وبين رقة الطفل الوليد، التي يضفي عليها بليك دلالة الشبق؛ بفعل حالة التلامس التي تنطوي عليها القصيدة. فبليك يصور الطفل في حالة بيولا Beulah[1] من السلبية المبهجة، ذلك الاضطراب المخدِّر الذي يسببه الانحراف الجنسي

(1) بيولا كلمة عبرية معناها المتزوجة وهو أحد أسماء أورشليم عندما ارتبطت بالرب، وفي كتاب جون بونيان مسيرة الحاج (انظر هامش المترجم في الفصل السادس من هذا الكتاب)، تمثل بيولا الجنة الرعوية الأرضية، التي يستريح فيها المسيح وغيره من الحجيج قبل عبور نهر الموت والدخول إلى مدينة السماء. وعند بليك هي المكان المثالي الذي يخلو من الصراع والصورة التقليدية عن السماء أو الخلود حيث الجميع يعيشون في سلام، ومفهوم الخلود عند بليك تعرض للتضليل والسقوط، ومن ثَمَّ فإن بيولا يوفر مفرًا من الجهد الحيوي والصراع الخلاق المرتبط بالخلود، وهي بذلك أي بيولا مكان للراحة ولكنه أيضًا للإغواء بالفرار من مطالب الخلود وهي تقف بين الخلود وأولرو Ulro. وسكانها، بنيات بيولا يتذكرون الخلود ويتصرفن كربات الشعر للشعراء مثل بليك الذي يعيش في أولرو. وثم وصف مفصل لبيولا عند =

متعدد الأطوار polymorphous perversity. الطفل أعمى. ولكننا ننظر بعدوانية. وعبر مسار رؤيتنا تنزلق إرادتنا التي لا تلين ولا تنكسر.

وفي قصيدة سبنسر الملحمية ملكة الجان أيضًا، نلاحظ أن جدل أو ديالكتيك البياض الأعمى والعين العدوانية نفسه يتكرَّر، حيث يتعلَّق آكلو لحوم البشر الصاخبون المجلجلون، حائمين فوق سيرينا النائمة؛ يتفحَّصون «لحمها البهي»، الذي يمنحه الشاعر بريقًا حريريًّا (VI. Viii. 36-43). فهل من هنا اتخذ بليك مصدر القصيدة؟ إن الانتهاك الوارد في قصيدة «فرح الوليد»، هو استعراض وكشف لشيء ما خاص، شيء غير محمي، مرتجف، ورطب. وليد عمره يومان بالكاد يمكن تمييزه جنسيًا. فهو لم يزل خارجًا من الرحم مبهمًا. لذا، فإن قصيدة «فرح الوليد» تضعنا وجهًا إلى وجه، مع ما هو أساسي بيولوجيًا. إن بساطة وعي ما قبل الشعور عند طفل بليك، هي في الغالب بساطة مساميّة خلوية. والحقيقة أن القصيدة هي في حقيقتها خلية، خلية بسيطة للحياة البروتوبلازمية. كما أن قصيدة «فرح الوليد» تميط اللثام عن غموض ما، أو سر، فسيولوجي. لقد اخترقنا مجتازين إلى العالم الأنثوي، كما يفعل ملـڤيل Melville في روايتيه تارتاروس[1] الخادمات Tartarus of Maids أو سجن الخادمات، أو في رسوم الجنين عند ليوناردو دافنشي. وهذا ما اتضح لنا، وتأكد من خلال رسوم بليك على القصيدة، حيث نرى طفلًا قابعًا في حجر الأم المحلِّقة، الحائمة، وثمَّ بلعوم لهيبي لزهرة عملاقة يبتلعهما.. دلالة على نظرة بليك إلى الطبيعة الضارية المفترسة (انظر: الشكل 32). فما وهن الوليد، وضعف قواه، إلا منظور آخر لرؤية عبودية منظف المدخنة. فقصيدة «فرح الوليد» الرَّحِميّة هي فتح جراحي في جسد أنثى، أي الآلة العضوية للطبيعة. فالقصيدة بالمعنى السابق، هي جريمة جنسية يقترفها الشاعر الهاتك المغتصب، بسرية تامة. كما أن قصيدة «فرح الوليد»، هي إرهاصة أدبية لقصيدة تالية لوليم بليك، تتسم بالسادية السافرة، ألا وهي قصيدة المسافر العقلي Mental Traveler، حيث «وليد» Babe الإنسانية يتم تسليمه إلى الطبيعة الأم العجوز، ثمّة جراحة معذّبة. إن قصيدة المسافر العقلي تفصّل حرفيًا التلاعبات السلطوية الواردة في «فرح الوليد». بليك يصحِّح فيها رؤية روسو حول أن الإنسان يولد وسلاسله وقيوده

= ملتون، يمكن الاطلاع عليه عبر هذا الرابط الالكتروني: http: / /facstaff.uww.edu /hoganj /poems. htm#milt301. [المترجم].

(1) أحد شخصيات الميثولوجيا اليونانية. وهو زوج «جايا»، ووالد «تايفوس» والعمالقة. وهو في «الإلياذة» يمثل السجن تحت الأرض، أبعد من هاديس؛ كما الأرض أبعد من السماء، ويسكنها الذين تمردوا في حياتهم ضد زيوس. وفي الكتابات اللاحقة هو مكان عقاب المخطئين على الأرض بعد موتهم، لذا أصبح يستعمل كرمز للعالم السفلي. [المترجم].

معه، أي أن ذلك الجسد الذي ولدته الأم، يقيدنا ويربطنا بخلق الراحة، والجنس والألم.

وفي قصيدته أغنيات التجربة Songs of Experience، نجد عملًا أشبه بـ «فرح الوليد»، حين يتصاعد نحو نضج جنسي. لكن قصيدة «أحزان الوليد»، ليست هي رد بليك على قصيدة «فرح الوليد»، بل قصيدته «الوردة العليلة» The Sick Rose. حيث نطالع فيها حالة البستنة السبنسرية Spenserian embowerment لوليد بليك، عندما يتحول من روسو إلى ساد:

آه أيتها الوردةُ
عليلةٌ أنت
الدودُ الخفيّ المحلّقُ في ظلمةِ الليلِ
في العاصفةِ العاتيةِ
وجد في فِراشك
الفرحَ القرمزي،
وحبه السِّري الأسودُ
جلب لك الفناء.

«الوردة العليلة» هي بستان السعادة، أو عريش الغبطة Bower of Bliss عند سبنسر، وقد دمرته الحرب الجنسية. هنا يكشف التقليد الأدبي لفرار الأنثى وملاحقة الذكر، ذاك الذي هجاه سبنسر في شخصية «فلوريميل» الفارّة دائمًا، عن عدوانيته الفطرية. فنون الغنج والتدلل عند المرأة، تمثل نوعًا من التخفي الذاتي، تعني هنا أن اقتراب الرجل لا بد له من أن يأخذ شكل الاغتصاب. القضيب يصبح هو الدودة الغازية؛ مبعوث الموت. كما أن الانسحاب والتخفِّي هما من السمات السلبية عند بليك دائمًا. وهي هنا سمات تستفزّ التعدي السادي، وبشكل جزئي تمثِّل هلوسة من جانب الوردة النسكية. فالوردة هنا هي نفس مغزولة ومجدولة على ذاتها بشكل نرجسي. وفي الموروث الفني التقليدي، عادة ما يُرمَز لأعضاء الأنثى ببتلات أو تيجان الزهور، ذلك منذ الوردة الصوفية لمريم العذراء The Mystic Rose of Mary في القرون الوسطى، وحتى فن الروك الكلاسيكي «سالي.. دُورِي حول الورود» Sally, Go Round the Roses. إن بليك يرى في توحد الذات أو الأنا، نوعًا من الخطر داخل النشاط الجنسي الأنثوي. فالانحسار الحصري الذي ينطوي عليه شكل الوردة؛ يدل رمزيًّا على الخوف، والخزي، والفخر في آن معًا. فكأسها متعدد الطبقات يمثل صورة من صور التناسل الذاتي، حيث يوحي «فراش فرحها القرمزي» في القصيدة، بلذة استمنائية، مقبولة للغاية لدى النقاد. فكمال الوردة الذاتي، يمثل من وجهة نظر بليك انحرافًا وعقمًا. إن الوردة رمز انشقاقي،

تسبب انقسامًا، أينما ينبغي أن تكون هناك كلية ووحدة في الطبيعة. ومن ثَمَّ، فإنه يمكن القول إن بليك في كتبه النبوية تلك، يقدم لنا رؤية مبكّرة للمخنَّثين المتوحدين مع أناهم وذاتهم.



الشكل 33. جان أوغست آنجر Jean Auguste Ingres، الحمام التركي، 1862.

وحسب ما تقدم، تنتمي وردة بليك الاستمنائية إلى التقليد الذي يبدأ في مصر القديمة، حيث الإيروتيكية الذاتية هي منهج نشوء الكون. وبليك يرى عالمًا جنسيًّا خاصًّا بوصفه زنزانة سجن. فالوردة عليلة؛ لأنها تفكر، تستغرقها مناجاة الجنس وتمحو هويتها. كما أن اضطراب بليك الشخصي تجاه الجنس يسفر عن ازدواجية خفية مستترة في القصيدة. حيث نجد خوف الذكر من احتواء المرأة الذاتي، مسطرًا على صفحات علم الأسطورة والثقافة. فالهوية الأنثوية هي التي تهلك وتُباد في عاصفة الطبيعة الليلية العاتية، وليست الهوية الذكرية. الافتتان باستقلال المرأة واضح في لوحة آنجر Ingres الحمام التركي The Turkish Bath، التي تُعد الموازاة الذكية لقصيدة بليك «الوردة العليلة» (انظر: الشكل 33). إن لوحة آنجر مدوَّرة على نحو غريب، حيث تتحول نافذة «وردة»، أو «لوحة» العذراء الدائرية Madonna tondo، إلى ثقب وثني بحجم العين، نتجسَّس نحن من خلاله على الأجسام العارية البضة السمينة، لدستة من النساء ملتويات وملفوفات في حالة عشق وغرام، مثل تويجات الزهرة السحاقية. وهي أيضًا- أي اللوحة- تمثل رأس ميدوسا الأفعوانية، بعد أن تم تبخيرها بفسق وبغاء آسيويين Asiatic. إن وليم بليك يواصل الجري إلى الخلف، في محاولة منه لتحرير

الجنس من المجتمع؛ فيصل إلى زقاق النشاط الجنسي الأنثوي المسدود cul-de-sac. إذ لم تكن تقاليد البلاط هي وحدها التي جعلت من المرأة، تلك «الخفية». فالطبيعة أيضًا جعلت من جسد المرأة مغارة لكل ما هو غير مرئي، مغارة مؤلَّهة في ديانة سرية سادومازخية.

إن قصيدة «الوردة العليلة» التي لا تخلو من غموض، تعزِّز التأكيدات الجنسية الواردة في عمل بليك المبكِّر كتاب ثيل The Book of Thel(1789). فهناك سحابة تخبر «ثيل» العذراء بأنها «طعام الدود»: «كل شيء يعيش/ لا يعيش وحيدًا، ولا لذاته». هنا تبدو الطبيعة في علاقة متداخلة بانسجام، وهو ما يمثل إدراكًا بوذيًا لا يستمر طويلًا في أعمال بليك اللاحقة، لأنه ببساطة يعاني صراعًا شديدًا فيما يتعلق بسيطرة الطبيعة الأنثى. في «الوردة العليلة» نجد أن «دود ثيل- الوردة العليلة»، هو عبارة عن رسل سماوية قضيبية، تحاكي دورة النمو بشكل ساخر. فبليك يعتقد أن الكائن الذي يحيا وحيدًا ولنفسه، يكون مريضًا لأنه يرفض صراع الأضداد التي من خلالها تتطور الطاقة. وكتاب ثيل ينتهي بحالة نكوص هستيري. حيث تقفز ثيل من مقعدها واقفة، ثم تطلق صرخة مدوية نحو الخلف؛ إلى حيث توجد ودِيانها الأصلية. وبهذا المعنى، يجمع بليك بين سمات العذراء الملتصقة بمقعدها في كتاب كوموس Comus عند ميلتون Milton، وبين جوانب شخصيات سبنسر، مثل فلوريميل Florimell الفارّة دائمًا، وبيلفويب التي تختفي في منتصف الجملة. إن بليك يقدر العذرية بوصفها فيتيشية منحرفة. إنه راغب في الاعتقاد بأن رفض ثيل للجنس يعد أمرًا طفوليًا، انحرافًا عن دورة بدء الحيض menarche والإثمار. فهو مثل ساد، يرى العفة غير طبيعية، قاتلة للطاقة، ومن ثَمَّ فإن رؤيته تلك هي النقيض التام لرؤية كل من سبنسر وشكسبير، حيث تمثل العفة بالنسبة لهما نزاهة روحانية، وقوة. ولكن الغريب في الأمر أن بليك نفسه بحثه ثيل، الوردة العليلة، على مداواة نفسها بالاستسلام إلى المناجاة، يعد أقرب إلى شكسبير في أعماله الكوميدية- حيث كل شيء يمنح في الزواج- منه إلى زملائه من شعراء الرومانسية الذين تمثل لهم العزلة كمالًا تخييليًا. إن شكسبير الذي يُخضع الجنس لقوانين المجتمع، يوجد لنفسه بذلك مفرًا نهضويًا من المشكلة التي تواجه بليك هنا. أما محاولة بليك لمحو المجتمع إنقاذًا للجنس، تعني أنه لا يزال قابعًا في المشهد الطبيعي الصخري عند ليوناردو.(1) فكل بوصة يدخرها للجنس تضيع هباء في طاحونة الطبيعة الأم الجرداء.

إن قصيدة «لندن» لبليك، مثل قصيدة إيميلي ديكنسون «لقد تقدمت رحلتنا» Our

(1) راجع تحليل الكاتبة لأعمال ليوناردو دافينشي وخصوصًا لوحة «موناليزا»، والخلفية المتمثلة في مشهد المنظر الطبيعي الصخري، وذلك في الفصل الخامس من هذا الكتاب. [المترجم].

Journey had advanced، تعد واحدة من الأشعار الغنائية النادرة التي تحقق اكتساحًا ملحميًا. فالنبي العبري يطوف دروب بابل الحديثة التي يشجبها بليك مستعيرًا في ذلك صوت روسو. ففي قصيدة «لندن» نجد أن المؤسسات التي يرمز إليها بليك بالكنيسة والقصر، مؤسسات قامعة لحرية الأفراد. فجدرانها المجردة الجافية صماء، لا تسمع بكاء منظف المدخنة، ولا تأوه الجندي. والمباني هي وجه المجتمع، مجردة، وميكانيكية لا حياة فيها. ولقصيدة «لندن» طريقة راديكالية جديدة في رؤية الأعمال العظيمة للعمارة الحضرية كأبنية صماء كتَلِية فارغة وخبيثة. وهنا يتنبأ بليك بكل من بودلير وكافكا، في رؤيته لعالم المدينة الحديثة الليلي الميت، تلك المدينة الشبكة القاحلة الجرداء من الزجاج والخرسانة اليوم. فعدم اكتراث المجتمع بمعاناة الفقير، يصبغه، أي المجتمع باللون الأسود.

والكنيسة عند بليك ضريح أبيض ملطَّخ بالإثم، ذلك السخام الذي لا ينمحي. تسقط من السماء أمطار حمراء حاملة معها الطاعون، والنفس الأخير للجندي المحتضر، هب نسيمه من أرض المعركة الغريبة، ليتحول من نسيم إلى رذاذ فوق لندن الضبابية. الأبرياء القتلى المجهولون يتركون آثارهم بالكتابة حمراء اللون على الجدار الملكي، إنه لون دمائهم، ولكنها أيضًا دماء فرعون، فعهد الترويع الفرنسي يثب إلى إنجلترا. المدينة تنتحب، لكنها لا تعترف بدموعها. الكنيسة والقصر وجه واحد متجمِّد أو متحجِّر الملامح. جدرانهما حجرية لا عاطفة فيها، ولا وجدان. هي تجسيد لما يسميه بليك في كتبه النبوية «حد الانقباض». فلو كان وجه القصر، أو واجهته تسيل عليها دماء أعضاء من تم التضحية بهم، إذن فالقصيدة هي حجاب فرونيكا Veronica's veil أو الحجاب المقدس، مصطبغ بالمعاناة. أي أن الدماء المُسالة هي دماء الكنيسة نفسها، حيث جوهر المجتمع الصناعي غير مسيحي. يقول جورج هربرت George Herbert عن الموت: «موت مخلِّصنا، سكب بعضًا من الدماء/ على وجهك». ولندن الحديثة التي نزحت عنها العاطفة المسيحية، ماتت روحانيًا.

إن وجوه المدينة ذات الجدران الباردة، هي وجوه- كما هو واضح- ليس لها جنس محدد. إنها أقنعة لا جنس لها عند إميلي ديكنسون، تتطلع إلى وجوه الساعة الجامدة التي لا رحمة فيها، حيث قاعدة الزمن فيها مفروضة من الكنيسة، والدولة، والأب، والموت. وجدران الكنيسة والقصر عند بليك، هي تكلسات التدرع الذاتي. يزول عنده ذلك «الإنسان المنحدر من السماء»، أمام تضخيم ذوات الأشخاص داخل المؤسسات، إنهم عبارة عن كتل ضخمة فظة لا حس فيها. كما أن أبنية المدينة كنوع من الأعمال الصناعية، تجسد نمطًا رومانتيكيًا من الخنوثة. إن مدينة «لندن»، تنتهي منطقيًا عند مومس الشارع المصابة بالزهري، حيث تحمل

النشاط الجنسي المطرود من المجتمع المحترم. وهي مريضة لأن جنسها سري وتجاري في الوقت ذاته. العاهرة عند بليك هي الطبيعة، مطرودة، منفية من المدينة. ومن ثَمَّ، فهي تعدو تحت غطاء الليل؛ لتصطاد وتفترس.

ومن بين ملاحظات وليم بليك حول العاهرات: «قد أرغب في زوجة/ في كل ما يوجد دومًا عند العاهرات: قَسَماتُ الرغبةِ المشبِعة»، إنهن ألواح حجرية، وجوه حجرية. يعتقد بليك أن القمع الديني للجنس يصنع البؤس والنفاق. عاهرات الطبقة الدنيا، آنذاك، والآن، كنَّ بمثابة الإسفنجة التي تتشرَّب ما تخلفه زيجات الطبقة الوسطى «المحتشمة». فالرجال يلاحقون ليلًا، من لا يُلقين عليهن التحية نهارًا. والعاهرة بالنسبة لبليك هي ضحية أخرى، أو كبش فداء، مثلها في ذلك مثل الأطفال والجنود الواقعين في براثن الاستغلال. والعاهرة، هي رمزيًّا ثالث فرد مقموع في «لندن»، بعد الطفل والجندي. لكنها وبطريقة أخرى، تمثِّل المؤسسة الثالثة في القصيدة. منبوذة وشاردة، ومتسكِّعة، سوف تطلق قذيفتها housey في القرن العشرين: عهد المومس. لقد كان وليم بليك هو أول فنان يعترف بالعاهرة كروح متجانسة. أما في باريس، فسوف يعيش الفنانون والعاهرات معًا في زواج جماعي مبدع، وعلى مدى ما يقارب قرنًا من الزمان. ففي رواية نانا Nana (1880) للكاتب الفرنسي إميل زولا Zola، نجد العاهرة تترأس قمة التراتبية الهيراركية العامة. أما تسلسل بليك: الكنيسة، القصر، العاهرة؛ فيذكرنا بدعارة المعبد الطقوسية الآسيوية للأم الكبرى، والتي يحتقرها هو بطبيعة الحال. هل كانت العاهرة في أعماله «شابة» يافعة؛ لأنها مصاصة دماء سكرانة بدماء الذكر في المقطوعة السابقة؟ «شوارع منتصف الليل» في «لندن»، هي أحشاء متاهة الأم الأرض التي تسعى مخيلة إيكاران Icaran إلى الهرب منها. القصيدة تربط الطراز الأصلي القديم بالبانوراما الحداثية للهندسة المعمارية العدوانية. وهذه التركيبة نفسها تتكرر عند كافكا Kafka، حيث المتاهة البيروقراطية للأب الطاغية تتجسد في صورة متاهة حالمة بغرف أشبه برحم الأم الهاجرة المتخلية. «نعش الزواج» Marriage hearse عند بليك- الذي سوف تكتب منه إميلي ديكنسون أحد أعظم قصائدها- هو العربة المتحركة لأجسادنا المشرفة على الموت. إن الأم الأرض، هي رحم وقبر، ولها الكلمة الأخيرة في قصيدة بليك، كما هو حالها في كل مكان وزمان.

في قصيدة المسافر العقلي، ينقل بليك صراعات «لندن» الملحمية إلى هواء الطبيعة العاصفة الطلق؛ لتتلاشى المؤسسات التي كانت تمثِّل ذات يوم همه الروسوي، حيث لا توجد أية مطابقة بين صورتها هنا في المسافر العقلي، وحضورها في أعماله الأخرى. فوليم بليك يعلن في المسافر العقلاني اعترافه بإشكالية الطبيعة التعجيزية، التي حاول ذات مرة

ترويضها في إطار رومانسي مشبَّع بالجنس، بالتبادل بين الإرضاء والتكافؤ. وإني لأعتقد أن مصدر السادومازوخية التي في قصيدة المسافر العقلي، يعود إلى قراءة بليك لملحمة ملكة الجان، التي استطاع أن يفهم وحشيتها الانحطاطية، كما لم يفهمها أي ناقد معاصر. إن قصيدة المسافر العقلاني صناعة سادية. وفيها ذلك الوضوح اللاذع، للغةٍ تتميز بحدة الحداثة أواخر العصر الرومانسي. لقد تجاوز بليك روسو بكثير. إنه يرد على نفسه، كما سيفعل كولريدج ويصحح وردزورث. يقول بلوم Bloom عن المسافر العقلاني: «كل الذكور في القصيدة هم رجل واحد، والإنسانية تضم الرجال والنساء معًا. وكل الإناث هن الطبيعة..»[1]. فالقصيد في مجملها نقد سادي للحب والجنس. وإني لأصر على ضرورة أن نتقبَّل أدوار الأقنعة الجنسية أو الأنواع الاجتماعية في أعمال بليك، بوصفها أدوارًا تسلُّطية دراماتيكية في حدِّ ذاتها.

إن قصيدة المسافر العقلاني هي دورة من حالة جنسية لأكل لحوم البشر، يتم تفعيلها، أو تجريبها، في شخصٍ ذكر وأنثى، يكر ويفر في إيقاعات وساوسية من الشعور بالانتصار والهزيمة. ثمَّ وليد ذكر يتم تسليمه إلى «امرأة عجوز»؛ تقوم بتثبيته على صخرة، وتربط أشواكًا حديدية حول رأسه، ثم تثقب يديه ورجليه، وتنتزع قلبه «لتجعله يشعر بالبرود والحرارة».. «أصابعها تعد وتحصي كل عصب فيه». «تعيش على صرخاته وبكائه»، و«تصغر هي كلما كبر».. إذن الدائرة الآن مقلوبة إلى العكس، حين نقرأ: «يمزِّق أصفاده/ ويقيدها من أجل سروره». القصيدة تتحرك بإيقاع ضربات نبض القلب. يبدو تأرجح بليك وتذبذباته، ما بين القوة والضعف، كدوامات تتحرك في اتجاهات عكسية؛ لديَّ شعور هنا بمصدر نظرية «ييتس» Yeats للحركات التاريخية الدائرية. فعند بليك، كل فعل سادي من جانب الأنثى يعد نذيرًا بتعذيبها مستقبلًا. وهو ما يمثل في حقيقة الأمر، الطقس الخفي الباعث على هذا التعذيب. إن قصيدة المسافر العقلاني قصيدة طقوسية برمتها. فهي بانتظام تفهرس الفظاعات والبشاعات، لتصبح أشبه ما تكون بالجدولة الموجودة في رواية ساد 120 يومًا من سودوم. ومثل ساد، ينبئنا بليك بدنو حدوث التوفيقية الأنثروبولوجية بين المذاهب والمعتقدات والدين والفلسفة عند فريز Frazer فيما بعد. قصيدة المسافر العقلاني تعيد خلق الطقوس الدموية للأم الكبرى. فالطبيعة فيها، وليس المجتمع، هي الساحة النهائية للإنسانية. وقد أعيدت قصيدة المسافر العقلاني إلى الحياة من جديد، في إحدى الأشعار الغنائية الرئيسية لموسيقى الروك، تلك الأغنية التي أثرت بالتأكيد في أغنية الرولينج ستونز Jumpin' Jack Flash.

---

(1) Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument (New York, 1960; rpt. Ithaca, 1970), 294.

ها هو طفل وليم بليك الوليد، يمضي مباشرة إلى مصلبه. فالبراءة أفسدتها التجربة، والعذراء تحوَّلت إلى حيزبون. إن شخصية ريبيل أورك Rebel Orc تتعتَّق في الحياة؛ ليصبح الطاغية أوريزن. لقد تعلَّم بليك من الانحلال الأخلاقي للثورة الفرنسية، حين خانت السادية راعيها الأول: روسو. فتعذيب الطفل الوليد، يستدعي إلى الذاكرة أساطير بروميثيوس، ويسوع، ولوكي Loki. إن وليم بليك يجرؤ على صنع تراكيب نصيّة من الأساطير الكلاسيكية والمسيحية والنوردية Norse، من دون إعطاء المسيحية ما اعتاد الآخرون على إعطائها إياه من تفوق. إن عصر الرومانسية يفيض بالمعانين من المازوخيين الذكور الذين نجدهم عند روسو، وجوته، وكلايست. ولكن هنا يتم تسليم الوليد إلى معلم متجهِّم شرس لتربيته، كما سبق أن سُلّم أخيل إلى القنطور. كما أن الساحرة الحيزبون في قصيدة المسافر العقلاني، هي أولى شخصيات المربية الخبيثة في أدب القرن التاسع عشر. تعمل على تدريب الطفل الوليد، أو التعليم Bidlung بطريقة جسدية قاسية. بليك يرسي اللبنات الأولى لنهج فرويد في الفكر داخل الجسد. ففي قصيدته السابقة «إلى تيرزا To Tirza»، الساحرة والأم في شخصية واحدة: «أنتِ أُمُّ جزئي المميت/ بوحشيةٍ سبكتِ قلبي/ وبدموع كاذبة خادعة للذات/ أوثقتِ أنفي وعيني وأذني». الطبيعة تحيك أنسجة الجسم، إنها تلفنا في كفنها لحظة الميلاد.

عند تسمير الساحرة للطفل من حواسه الخمس، تكون كمن «تمسك بصرخاته في كؤوس من ذهب». والكأس الذهبية طراز قديم باقتدار، إنها عذرية، فَرْجِية، إخصائية. إن الكأس الذهبية للوردة العليلة «ثيل»، هي رمز لأنانية حفاظها على الذات. إنها مثل جدران «لندن»، تمثل التحجر الأخلاقي العضوي. وكؤوس ذهب الساحرة البائسة، هي معادل اعتدادها المفتون بالذات إلى حد تأليهها، وهي أيضًا التوحد الجنسي للوردة العليلة. كأس مسممة: عاهرة بابل تمسك بكأس ذهبية تدهق وتفور بالف جور؛ حيث تُريق زوجة لوكي في الكأس، سمّ أفعوان يتدلى فوق جسده الموثوق. إن ساحرة بليك هي مصاصة دماء، إذ نراها تجمع تدفقات دم الطفل؛ لتتجرعه. وقد رأينا في «لندن» كيف تمكن بليك بسحرية فنية، أن يحول الصوت إلى صورة، والتأوهات والصرخات إلى دم جارٍ. إن الكؤوس الذهبية في قصيدة المسافر العقلاني، هي مقاطع القصيدة ذاتها، مترعةً بعذاباتِ الإنسانية.

في بداية قصيدة المسافر العقلاني، تبدو سيطرة الأنثى على الذكر مكتملة إلى درجة تعجيزية. فالطفل الوليد مادة خاملة، يتلاعب بها المحرك الأول في صورة أنثى، تلك التي تعرفه من خلال التلامس السادي. ومن الطبيعي أن تكون أجساد الإناث هي الآلة الوترية التي يعزف عليها الذكور. ولكن الطبيعة الأم هي هنا عازفة الهارب الرئيسي، تعزف لنفسها موسيقى

سوداء. وتعذيب الذكر يمنحه هويته، أي نوعه الاجتماعي مدعَّمًا بالسلطوية البيولوجية للطبيعة، فيما الهوية لا تزال غير متحقِّقة للطفل حديث العهد، في قصيدة «فرح الوليد». وتتقدم قصيدة المسافر العقلي عبر تحولات وتغيرات جنسية مفاجئة sexual peripeties: يتمثَّل أولها في أيقونة العذراء الحاضنة لابنها المحتضر، أو أيقونة البييتا pieta، حيث تصبح الساحرة الحيزبون عذراء مع «شابّها النازف». الأم الكبرى المنتحبة على ابنها، عاشقِها، يأتي عليها الدور لتثبّت بالأرض وتُربط بها. وهنا تتهلّل أسارير الذكر بهشاشة المرأة المازوخية. لقد انضبطت الموجة على ملعب التنس السادي، حيث يلتهب النوع الاجتماعي، ويخبو في قصيدة المسافر العقلاني. ثمّة سيطرة وخضوع، فقانون الطبيعة يشكل بنية القصيدة قسرًا. ولنا في مسرحية بينثيسيليا Penthesilea التراجيدية للكاتب الألماني كلايست، نموذج مشابه. فقصيدة المسافر العقلاني تنطوي على طقوسية الألحان الراقصة. إنها محاكاة ساخرة لقاعات الرقص، حيث تواصل السيدة الليدي سعيها نحو القيادة. وفي النهاية، يتم إرسالنا إلى الخلف، حيث قراءة القصيدة من بدايتها مرة أخرى- هذا نوع من المجاز الذي يستخدمه جويس Joyce في عمله الخيالي الكوميدي Finnegans Wake.[1] أما قصيدة المسافر العقلاني، فهي يوروبورس تحاكي دائرية العملية الطبيعية، على نحو ساخر. حيث كل جنس يبتلع الجنس الآخر.

إن الجنس في قصيدة المسافر العقلاني، يظهر في شكل دراما طقوسية بربرية، حيث المؤدون يتبادلون الأقنعة دوريًا. فالقصيدة مشحونة بصور متفجرة من حالات عودة المكبوت. وفي نهايتها، يتكرر فرار المرأة المحرض المثير؛ فهي ظبي يفر عبر غابة الخوف التي زرعتها بنفسها. إنها صور آتية مباشرة من ملحمة **ملكة الجان**. إنها «الوردة العليلة» إذ تلفّها أشواك العانة المهدِّدة. وما تتمتع به من «فن الحب والكره» المتدلِّل الغانج، إنما يأتي من شعر الحب

(1) عمل من الخيال الكوميدي للكاتب الأيرلندي جيمس جويس، مؤلف «عوليس». وهو عمل دال على النمط والأسلوب التجريبي، اشتهر بكونه أحد أصعب الأعمال الخيالية في اللغة الإنجليزية. وقد كتبه المؤلف في باريس على مدار سبعة عشر عامًا، ونشر في عام 1939، بعد سنتين من وفاة المؤلف. وكان Finnegans Wakeهو العمل الأخير لجويس. وقد كتب الكتاب كله بلغة ذات خصوصية، شاذة عن المألوف، تتألف من خليط من المفردات الإنجليزية التقليدية والمجازات والاستعارات متعددة اللغات، والممثلة للغة جديدة، وأيضًا كلمات نحتية portmantea words بدمج كلمات ببعضها بعضًا. وبحكم ما تحويه من تجارب لغوية واسعة، وأسلوب تيار الكتابة الواعية أو الشعورية، والأوهام الأدبية، والتداعي الحر الحالم، وهجرها إلى التقاليد المعهودة من حبكة وشخصيات وبناء، فإن كتاب Finnegans Wakeيظل من أكثر الكتب التي لم تقرأ من قبل عامة الناس. [المترجم].

البلاطي. لقد وُلدنا في أتون حرب جنسية، ولكننا تعلَّمنا أن نطيل أمدها. الغابة هي أقنعة الحب البتراركي Petrarchan المسرحية، هي رغبة لا تخلو من مسحة فكرية تثقيفية. فالأقنعة الجنسية المتعددة بالنسبة لبليك، هي خدع احتيالية، شراكية وعقيمة.

المشهد الأول في قصيدة المسافر العقلاني، بما يحتويه من عبودية سادومازوخية، يتضمَّن شخصية صناعية صدامية. الحيزبون تؤدِّي بكفاءة رجال الأعمال، مهامها الرهيبة المفزعة، وما تتصف به من حماسة وحمية إدارية. والصخرة رمزيًّا هنا هي سندان التعذيب، صورة واردة في قصائد أخرى لبليك. كما أنه يصوِّر الطبيعة بوصفها مصنعًا، طاحونة شيطانية تحول الرجال إلى بشر آليين، robots. الوليد، وقلبه المنتزع، وهو مكلَّل بالأشواك، لا يذكِّرنا بالمسيح فحسب، بل أيضًا بشخصية تالوس Talus الروبوتية، ذلك الإنسان الآلي «الرجل الحديدي» عند سبنسر. في رسوم بليك لملحمة ملكة الجان يظهر «تالوس» وأشواك، أو إبر معدنية، حول رأسه. القلب والعقل مجهضان، ذكورته محطَّمة بسلبية قسرية، الطفل الوليد عمل صناعي لا جنس له.

إن الافتتاحية المخيفة لقصيدة المسافر العقلاني، هي تعويذة وقحة لانتصار الإرادة الأنثوي. ومن جانبي لا أجد في القصيدة، ما يوحي بأن الأدوار الجنسية يمكن أن تنتهي، أو يتم تجاوزها. ولقد غالى النقاد في شرح فلسفة قصيدة المسافر العقلاني؛ حتى جعلوها قصيدة أخلاقية وتعليمية، وهذان تحديدًا من أندر الأهداف التي يمكن أن تنطوي عليها الرومانتيكية. كيف يستقيم ذلك مع ما تشتمل عليه القصيدة من قوَّة سيكودرامية داهمة، تتسم بالعنف والشراسة. وتعتمد على تكنيك أشبه بتكنيك سينما جنسية سريالية. إن قصيدة المسافر العقلاني طقس للنجاة والخلاص، ودفع بالصراع إلى الخارج، وإبرازه. إن بليك يدير عجلة الجنس الوحشي، مثل الماكينة التي لا تتوقف عن الدوران، ثم يجعلها تدور في الفضاء لتبتلع نفسها. والقصيدة حالة دائرية من السحر. ولكن عملية إخراج الصراع الداخلي إلى السطح تفشل، حيث لجأ بليك مضطرا إلى تكرار استخدام الثيمة نفسها مرارًا. إن قصائده تطول وتطول، كما لو كان المقياس الملحمي هو الحكَم الأول والأخير. الثيمة الثابتة هي القوة الأنوثية الشاملة. إذ تمثل الأنساق السادومازوخية عند ساد وبليك، اعتراضات ومحاولات لدحض التعري الأمومي عند روسو. إن طاقة الإناث الشريرات المريعة عند بليك، نجدها عند جوته مكافأة للأمهات الحاضنات على ثباتهن وسكونهن الغريب. فقد سيطرت ثيمة «الندَّاهة» femme fetale على الأدب والفن الرومانتيكي في القرن التاسع عشر. وبليك استشعر هذا الزحف، وسعى محاولًا إيقافه. وتكمن السخرية هنا، في أن بليك في محاولته الإمساك بالطبيعة الأم، لم يُعِد

شبحها إلى القمقم، بقدر ما أطلقه وخلده. ما يعني أن حركاتنا ضد الطبيعة تحبسنا فيها. وقد شرع بليك المتشيطن يجمّع سحابة عاصفة فوق الجنس، لن تنقشع أبدًا.

مثلما حدث مع قصيدة المسافر العقلي، فإن قصيدة «الخزانة الزجاجية» لم تُنشر حتى عام 1863. ومن ثَمَّ، كيف لها أن تؤثر في قصيدة كيتس الغنائية السيدة الجميلة التي لا ترحم La Belle Dame Sans Merci، والتي تشبهها دراميًّا إلى حدٍّ كبير يصل إلى درجة أن القصيدتين تنمان عن بنية عميقة من التخيل الجنسي الرومانسي. قصيدة «الخزانة الزجاجية» مسرودة على لسان ذكر، يقع ضحية شرَك أنثوي. عذراء أمسكت به وهو يرقص في البرية. فتضعه في «خزانتها»، وتغلق عليه بـ «مفتاح ذهبي» تحت ظلال «ليلة قمرية قصيرة جميلة». الخزانة الذهبية هنا تنويع آخر على رمزية الكأس الذهبية، أو السلطانية الذهبية. وإن كان السجن هو الفَرْج، فالمفتاح هو قضيب الذكر الذي تسرقه المرأة لتكمل نفسها بالخنوثة؛ أي بجمعها بين الذكر والأنثى. إننا نجد المفاتيح الجنسية، تظهر بوضوح في كوموس Comus عند ميلتون Milton، وكذلك في فاوست عند جوته. والمفتاح الذهبي عند بليك، هو الغصن الذهبي الذي كان جواز مرور الشاعر ڤرجيل إلى العالم الأرضي السفلي. الذهب أيضًا تعبير عن نرجسية الذكر الخاصة. وبليك في مقامات أخرى يقارن القضيب بـ «كاهن أعلى مغرور»، يدخل قدس الأقداس أو الضريح السري للفرْج، وذلك في قصيدته القدس (Jerusalem 69:44).

إن قصيدة «الخزانة الذهبية» تنفتح على رغد طفولة الذكر، خالية البال؛ عندما يعيش الإنسان في جسمه من دون اضطراب أو خوف. ولكن المبادرة الجنسية تجعله ينتهي إلى الثقة في رؤية الطبيعة. طقس المرور rite de passage لديه، يودي إلى الحبس والحصر، فهو وإن كان رفاهية ورغدًا، إلا أنه مهين أيضًا. العذراء توقعه في الشرك مثل طائر أو فراشة، فهي صيَّادة بارعة لديها متحف للأجناس والأنواع الجنسية. إنها تشبه سيرس Circe بحظيرة بجَعِها، وأمومفال بديوكها الذكور. الحساب الرياضي عند العذراء حساب انحطاطي، فهي تشبه جامعي أعمال ساد وألكسندر پو وهويسمان أواخر العصر الرومانسي. والخزانة الزجاجية هي وعاء الذخائر المقدسة، الذي يحفظ رفات القديسين، كما تشبه أيضًا «جرار البئر المشغولة» للشاعر جون دون تلك «الفازة الجنائزية» التي يجعلها أيضًا عنوانًا لإحدى قصائده، ويخلط فيها رماد العاشقين المرفوعين إلى مصاف القديسين. غير أن رماد بليك أكثر مرارة من ذلك؛ فالذكر لديه شهيد: حَمَل وديع تم اقتياده إلى الذبح. ومحرقة جثمان الموتى، هي هنا جنسيًّا فرْج الأنثى. الخزانة الزجاجية تقوم بالتحطيم عبر عملية التصغير miniaturizing (تقليص

الانتصاب وإنقاص حجمه). كما إنها تحوي عالمًا آخر، وعذراء أخرى: «بلورية كثيفة الشفافية متلألئة صافية/ الواحدة تتضاعف إلى ثلاثة داخل الأخرى/ آه أي خوف سار ومرجف». الكائنات الدقيقة أو الميكروسومات، هي كائنات خطيرة عند بليك؛ لأنها انشقاقية ومتوحدة مع ذاتها. إن الخزانة الزجاجية، شأنها شأن «عالم الزجاج» عند سبنسر، هي مرآة وكرة بلورية في الوقت ذاته. الدمعة الحبلى لـ «التشييع: للناحبين» عند جون دون Donne تحتوي تأمل المعشوقة وأيضًا «كرة» العالم. عند بليك، الذكر يدخل عالم زجاجي من الجنسية المضادة للمادة. خوفه المبهج هو تهلل مازوخي بسيطرة الأنثى. الذكر وبإرادة كاملة يطيل خضوعه الجنسي صانعًا جحيمه الخاص.

تتطلّب الخزانة الزجاجية، من الرجل، استسلاما ذاتيًا شهوانيًا. فهو بمجرد أن يثبت نفسه، يتحطَّم الوهم. تنفجر الخزانة، ويصبح «طفلًا منتحبًا في البرية». بالقرب منه تضطجع «امرأة شاحبة تنتحب». الخزانة هي بستان السعادة الخامل عند سبنسر. ويتحطَّم هذا البستان هنا، بالمصادفة على يد أحد المناصرين الموالين. ومثل أغاني الرعاة الإيروتيكية في قصيدتي «لاميا» Lamia، و«السيدة الجميلة التي لا ترحم» La Belle Dame Sans Merci عند كيتس، تنتهي قصيدة الخزانة الزجاجية عند بليك، في حالة من البرود واليقظة المفعمة بالخزي. حركة نحو المحرم تسفر عن حركة عنيفة نحو الخارج، بغية التدمير والتحطيم. نجد نموذجها الأولي في طرد آدم وحواء من جنة «عدن». ونحن نرى النموذج نفسه في فينالة رواية الحوت أو موبي ديك Moby-Dick لهرمان ملـڤيل، حيث تنتهي محاولة أهاب Ahab ثقب قلب الطبيعة عبر صيد الحوت الأبيض بالحربة المعقوفة، بكارثة وسكون هائل مدوٍّ. «الخزانة الزجاجية» تقول إنه لا توجد طريقة لفهم الطبيعة. جميع الأبناء تطردهم أمهاتهم. وكلما بحث الابن عنها عبر الجنس، كلما انحسرت عنه.

هارولد بلوم Bloom يضع مضيَفَة الخزانة hostess المتضاعفة شيطانيًا إلى ثلاثة أضعاف في «كرنفال للمرايا»[1]. وأعتقد أن ذروة المخرج أورسون ويلز Orson Welles في فيلم السيدة من شنغهاي The Lady from Shanghai (1948)، حيث تظهر ريتا هيوارث في دور جنية البحر، وهي في غمرة من الخبل؛ محدثة دَوَارًا، إلى أن تتحطم قاعة المرايا- تمامًا مثل الخزانة الزجاجية- على يد ملاحقها الذكر الغاضب. العذراء الثلاثية عند بليك هي هيكاتي Hecate الليلية المشؤومة. وأي تضاعف عددي عند بليك، هو تعدد معتل مريض. الوحدة فحسب نموذج قياسي. «الابتسامة الثلاثية» للعذراء مثل أذرع الإلهة كالي

(1) Ibid., 300.

Kaliالعديدة؛ مثل حالات المسخ في الطبيعة. ولكنها الأقنعة الجنسية المتعددة، مرة أخرى، التي يعتبرها بليك مصطنعة وكاذبة، كما يرى الصور المهجنة عدسات خادعة خليعة وفاجرة، توحي بالتأمل الذاتي دون جدوى. عذراء «الخزانة الزجاجية» تفرط في تناسل نفسها، مثل الوردة العليلة. وعلى خلاف شكسبير في الأعمال الكوميدية الخنوثية التي تتضمن تغيير الجنس، يعارض بليك التنويع النفسي بوصفه تنويعًا انحطاطيًا. وربما يقول الله: «لتكن مثمرًا ومتعدِّدًا»، ولكن بليك يقول: «تعدَّد؛ تكن عقيمًا».

إن الراوي الذكر لقصيدة «الخزانة الزجاجية»، يعتقد أنه دخل مرحلة النضج الجنسي. ولكنه في سعيه إلى الاضطلاع بسلطة الكبار، يتم دفعه خلفًا نحو الطفولة. إنه الوليد الضعيف الذي لا حيلة له، إذ يبدأ الحضور في المسافر العقلاني. وما المرأة المنتحبة، سوى أم ميلاده وانتحابه Nativity and Lamentation. وتنتهي قصيدة «الخزانة الزجاجية» مثل لوحة العاصفة The Tempest للرسام الإيطالي جورجوني Giorgione (1505)، حيث نرى امرأة عارية ترضع طفلًا وليدًا، تحت سماء رعدية. لقد أعاد لوارنس D. H. Lawrence خلق دورة بليك هذه، في عمله نساء عاشقات Women in Love، حيث جماع جيرالد Gerald العنيف مع جوردون Gurdun يجعله بغرابة يتحول إلى «طفل... على ثدي أمه»[1]. وعند إعادته مرة أخرى إلى الطبيعة البكر، حيث تم العثور عليه؛ فإن الذكر الذي في «الخزانة الزجاجية» يتكبد إعادة امتصاص سوداوي في الطبيعة البيولوجية، والتي يُرمز إليها بامرأة شاحبة نصف ميتة، من أثر آلام المخاض. لذة الجنس، وتعذيب الجنس: هي الشيء نفسه تمامًا، بالنسبة للأم الطبيعة.

إن الخزانة الزجاجية هيكل جنسي مهدم، منه يُطرَد المؤمن إلى البرية المقفرة. من الناحية العمرانية مرة أخرى، تعد الخزانة عند بليك أداة فريدة من نوعها. فالتصوير البدائي لأعضاء الأنثى الجنسية يظهرها قاسية وبسيطة، أي طبيعية. نلاحظ فيها أن ديانة الخصوبة ترسم مثلثات العانة، أو شكلًا بيضاويًا أخدوديًا. وهنا نجد الأدب والفن يتبعان التقليد القروسطي لجبل ڤينوس Venusberg في الحكاية الأسطورية للشاعر الألماني تانهاوزر Tannhäuser، حيث ربوة ڤينوس أو قبة العانة mons veneris تردد أصداء تلال الأرض المستديرة. أما التصوير الغربي لأعضاء الذكر التناسلية؛ فيميل إلى استخدام ما هو صناعي بدلًا من الأشكال الطبيعية، مثل السيوف، والرماح، والمَدافع، والأعمدة الحجرية، بل وحتى المدخنة (عند «ملـڤيل» Melville). وسواء كانت على هيئة أمازونة/ محاربة، أم هيدا جابلر Hedda

(1) Women in Love (New York, 1973), 69n.

Gabler،[1] المرأة التي تحمل سلاح رجل، وتخنِّث نفسها.. فالذكورة الغربية تتصدى للطبيعة المؤنثة.

لقد كان خلق طوطم قضيبي سهلًا دائمًا ومبهرًا. ولكن كيف يمكن للأدب أن يخلق رمزية جنسية أنثوية موازية، وعلى الدرجة نفسها من الاحترام. إن رواية ملـڤيل تارتاروس الخادمات Tartarus of Maids أو سجن الخادمات، على سبيل المثال، وعلى الرغم من تعاطفها مع محنة المرأة، فإنها تعتبر إحدى جولات الأعمال المائية الفسيولوجية، التي تثير الغثيان إلى حدٍّ ما. فالمرأة كحضارة لا كطبيعة، يجب أن تكون ممثلة من خلال أعضائها الجنسية الثانوية، وليست الأساسية. وكما نوَّهتُ سابقًا عن الفن المصري القديم، فإن تصوير نهديّ المرأة بوصفهما خاملين شكليًا، وليسا ككيسيّ المثانة الملازمين لاختراع الأنوثة، إنما يدل على الثقافة المتقدِّمة. بعد مرحلة ما قبل التاريخ، نجد أن النهود تستولي على الرمزية الأنثوية الغربية. والملاحظ أن الخزانة الزجاجية عند بليك، تتخيل أعضاء الأنثى التناسلية بوصفها على درجة كبيرة من الصناعية. وثمَّة أعمال موازية في هذا السياق، ولكنها قليلة. فالأعضاء التناسلية الأنثوية ليست جميلة في ظل أية معايير جمالية. والحقيقة، وكما برهنت سابقًا، هي أن فكرة الجمال بالأساس تعد انحرافًا دفاعيًا عن قبح الجنس والطبيعة. وأعضاء الأنثى التناسلية تبدو عجيبة بكل ما تعنيه الكلمة من معنى. فهي كالغار: تصدعات الأرض المؤدية إلى مغارة الرحم الأرضية السفلية. وللإيطاليين هنا شعور خاص بالمغارات أو الكهوف الصغيرة، وهم دائمًا ما يبنونها خلف منازلهم، أو كنائسهم. إنها جزء من تراثنا الوثني، بقايا ذاكرة عقيدتنا السلفية الأرضية. فالأعضاء التناسلية الأنثوية تلهم المُشاهد حسب ميله الجنسي، فهي تثير في أحشائه إما الشعور بالتقزز، أو الشهوة. و«الخزانة الزجاجية» تبين الشهوة التي تنقلب إلى تقزز. فأعضاء الأنثى الذهبية عند بليك هي عمل فني، ولكنها شريرة هنا. فمراجعته الراديكالية لفن التصوير الأيقوني، تنم عن عدم ثقته في المجتمع. فالأدب والفن، بالنسبة له، يدعمان لعبة الحب العدوانية؛ ذلك التقليد البلاطي الذي يوقع طاقة الجنس الحرة في شرَك. ولكن الطراز الأصلي القديم في هذا الصدد يبطل نية بليك. فالذكر، المندفع إلى المركز الجنسي للخزانة، يرى جيدًا من أين أتى، بل ويكون مرعوبًا. وأنا هنا أرفض التقييم النقدي المخطَّط المنظَّم

(1) مسرحية للكاتب النرويجي هنريك إبسن Henrik Ibsen نشرت للمرة الأولى في عام 1890، وشخصية «هيدا» اعتبرها النقاد من أعظم الأدوار الدرامية في المسرح، ولقبوها «أنثى هاملت». في بعض الأحيان تصور شخصية هيدا كبطلة مثالية، تحارب المجتمع، ضحية للظروف، ونموذج أولي للشخصية النسوية، أو المرأة الشريرة المأساوية villain المناورة. [المترجم].

لنظرية الجنس عند بليك، حيث المخيلة المستردَّة تعارض التوفيق بين الحضارة والطبيعة. وإن كان الشعر يُكتب ويُقرأ بالوجدان، وليس بالعقل؛ فعالم بليك من الناحية الوجدانية، غير قابل للسيطرة.

لقد اشتهر كل من بليك ولورانس D. H. Lawrence ككاتبين ثوريين جنسيين. ولكن الاثنين كانا مثاران ومشحونان بفعل تهديد السيطرة الأنثوية. هذا ما تثبته أعمالهما أكثر مما تنفيه. بليك هو شاعر قلقنا الجنسي الأعظم. ويحق لهارولد بلوم في هذا الصدد أن يقول ما قاله عن «الخزانة الزجاجية» من أن «المتحدِّث لم يعانِ سوى الخسارة، من خلال البحث في التجربة الجنسية عن نهاية لا يمكن لأحد أن يتحملها»(1). إن واقعية بلوم التشاؤمية في انطباقها على بليك، تعد أكثر صحية من أحلام الانسجام الجنسي عند نورثروب فراي Northrop Fry. ولقد شاهد جيلي أعمال الحرية الجنسية ليس في المتخيَّل، بل في الحاضر الفوضوي. ومن هنا، فإنني أقدِّر بليك لا كنبيّ للتحرُّر الجنسي، بل كمجوسي درس أسرار الطبيعة، وشاهد أشكال العبودية الشرسة لحياتنا في الجسد. وقصيدة المسافر العقلاني، و«الخزانة الزجاجية» تضفي الدراما على حدود الجنس. فلا جنس من دون إذعان للطبيعة. والطبيعة مجال أنثوي. ولقد كان مصير بليك المخيف، أن يرى الهاوية من الزاوية التي يخشاها معظم الرجال، أي الارتداد إلى الطفولة infantilism في كل ما لديه من أنواع الغيرية الجنسية الذكرية. ولا شك في أن إغفال النقد للسادومازوخية السافرة عند بليك، قد عرض أعماله لمقص الرقيب. وقد ترك بليك مثل سبنسر، رسالة ما زالت لم تقرأ بعد.

إن قصائد بليك النبوية الطويلة، ذات نسق سيكولوجي مثير للفضول. ولتصبر عليَّ أيها القارئ؛ حتى نصل معًا إلى ملخص، يمكننا أن نخرج به من دراسة بليك، التي تشبه غابة كثير من نباتها متناقض إلى درجة محبطة.

إن البشر يعانون الانقسام في عالم التجربة المتداعي الذي يتميَّز بالتفاعل الدراماتيكي للهويات التي تسمى انبعاث Emanation والطيف Spectre. والانبعاث يعني «الصبابة» cathexis في حالة إسقاط، نوعًا من سينما العقل السأمان، الضجِر. إنها الرغبة إذ تتوق إلى التحقق العملي. الانبعاث، أي الصبابة، من الممكن أن تكون موجهة نحو أي من الجنسين، ولكن الأهم فيهما الأنثى. وفي البراءة، يكون انبعاث الأنثى مندمج مع الذات. وفي التجربة، يجب على الانبعاث أن ينزح إلى الخارج (أي ينبعث). الذات التي تحبس صبابتها تصبح

---

(1) Bloom and Trilling, ed. Romantic Poetry and Prose, The Oxford Anthropology of English Literature (New York, 1973), 69n.

متوحِّدة مع الأنا، ومخنَّثة، فهي لا ترى العالم إلى من خلال ذاتها solipsistic. وبمجرد أن تحقِّق الصبابة حالة النزوح إلى الخارج، لا يجب أن تهرب بعيدًا، بحيث تصبح مغتربة عن الذات. وهذا ما سوف يسم الفرار والتخفي الأنثوي بالانحراف الإيروتيكي. وهي الحالة التي تسيطر المرأة من خلالهما على الرجل. الصحة الروحانية هي التحديد الصحيح لوضع الذات بالنسبة للصبابة، في الزواج عن حب. العدو الأكبر للاتحاد السعيد بين الذات والصبابة، هو الطيف Spectre الذي يعرّفه بليك بـ«العقلانية». فالمرء يمكن أن يتحول إلى طيف عن طريق هجره الصبابة. ولكن، وكما يحدث في الغالب، فإن الطيف يلاحق النفس ويصطادها. ولأن طيف بليك دائمًا ذكر، لذلك فإنه يعد مثالًا مبكرًا على الازدواج أو القرين الشبحي doppelgänger في القرن التاسع عشر، مثل المسار المزدوج القاسي لوليم ولسون William Wilson عند ألكسندر پو. فعندما تقع النفس تحت سيطرة الطيف، تصبح ذاتية مخنَّثة، وهي الحالة التي يدعوها بليك «الشيطان أو الموت». وفي هذه الحالة، يكون العالم المخلوق في أقصى أبعاده، ومكثَّفًا ماديًا، أو متقلِّصًا.

وإلى أن تصبح التعليقات أبسط وأكثر إقناعًا، فإن قصائد بليك الطويلة سوف تظل غير مقروءة، وغير معروفة، إلا لدى المتخصِّصين في بليك. إنها حالة المحدودية نفسها التي عانى منها سبنسر. وينبغي أن يكون من الواضح مباشرة- على الرغم من عدم الإشارة لذلك في أيٍّ من دراسات بليك المحورية- أن الأطياف والانبعاثات عند بليك معادِلة للأشباح في الرواية القوطية المعاصرة له. فلقد كانت أواخر القرن الثامن عشر نهاية شيء وبداية شيء آخر. ولقد أنتج تحلل حركة التنوير الأپوللونية تهشيمًا، أو تشظيًا نفسيًا. ففي السيكولوجية الاستاتيكية لأوائل القرن الثامن عشر، كان بناء الشخصية من مجموعة كتل منتظمة من «الصفات» الثابتة. وقبل قرن من ذلك، فسّر «جون دون» Donne الوحدة والبساطة العقلانية لنموذج الشخصية في الوعي المسيحي في «السوناتا المقدسة الأولى» Holy Sonnet I، حيث الروح منجذبة لأعلى نحو السماء، ولأسفل نحو الجحيم، بينما الشاعر ينظر إلى الأمام نحو الموت وإلى الخلف نحو حياته الآثمة. الاتجاهات الأربعة مثل البوصلة تمامًا. العالم الأخلاقي متماسك هندسيًا، وواضح بجلاء. ولكن بليك، لا يوجد عنده أعلى أو أسفل، فمسارات القوة الوجدانية لديه ليست مستطيلة، بل حلزونية: الصور الأسلوبية Mannerist لـ«الدوامة» تتواتر. الطيف يحيد وينحرف عن الذات بزاوية غريبة. والعالم السائل عند بليك مليء بتفكيكات للمقياس، وتوسعات ضخمة وتحجيمات خانقة. عالم ينطوي على نسبية إسفنجية مرنة للتركيبة الفيزيقية الحديثة.

الروح عند بليك انشقت. ومن ثَمَّ، فإن القصائد النبوية تسأل: ما الذات «الحقيقية»؟ وهذا سؤال جديد في التاريخ، أكثر اجتياحًا من انتحالات عصر النهضة المتعدِّدة، حيث كان النظام الاجتماعي لا يزال يمثِّل قيمة أخلاقية. عند بليك كانت حرب إقليمية قد شنَّت وسط أطراف الذات. كانت شخصياته تعاني أزمة هوية، اختراعًا روسويًّا. ونجد بليك ينسج- في انبعاثاته وأطيافه- الحكاية الرمزية من العناصر نفسها التي سوف ينسج منها القرن التاسع عشر كل ما هو واقعي naturalistic، موثِّقًا بذلك التعديلات التي تمَّت على الوجدان. وبليك يرفض الأخلاقية المسيحية اليهودية. ولكنه على الرغم من ذلك، يرغب في دمج النشاط الجنسي مع الفعل الصحيح. ولكن الجنس الذي تحيله المسيحية عن حق إلى العالم الشيطاني، يروغ دائمًا من السيطرة الأخلاقية. والمفارقات الخاصة بالطيف والانبعاث المتعلقة بالسيكودراما القوطية الغربية عند بليك، إنما تنبثق عن استحالة تحقيق رسالته التي مؤداها تخليص الجنس ونجاته من وحله في الطبيعة الأم.

التجربة الساقطة تولد دائمًا ذواتًا شبحية تغيّم على الإدراك. إن يليك يقيد الحمْل الساحر، والفشل في الانبعاث لديه مثل حمْل مطول منحرف، حيث الكينونة مخنوقة. كما تأخذ السيكودراما عند بليك شكل حركات الجنس غير الطبيعية في السريالية الغربية. بليك هو نظير ساد في التخيل الجنسي. ولنأخذ، على سبيل المثال، إمساك «لوس» Los بانبعاثه الهارب، المتمثِّل في إينيثارمون Enitharmon: «الخلود يرتجف عندما يقولون/ الإنسان يلد من يشبهه/ على صورته المقسومة»، (Urizon 19:14-16). إن صبري ينفد من التشديد النقدي على الحكاية الرمزية هنا، حيث «لوس» هو الزمن، وإينيثارمون هم المكان!! ونحن على المستوى الوجداني الأوَّلي للشعر، نرى فعلًا جنسيًّا عامًّا وعنيفًا، لا يمكن للعالم المذعور أن يشيح وجهه عنه. تلقيح ذاتي محارمي: ثنائية الكماشة ما هي إلا خيبر جديد، الإله المصري المستمني خالق الكون. الممثلون والجمهور يمثلون إخطبوطًا جنسيًّا بأرجل وأعين كثيرة.

إن المباراة القائمة بين الطيفSpectre الذكر، والانبعاث Emanation الأنثى، تمثل معركة طقوسية قديمة. فخيانة الذات تنطوي على نغمة مثلية مصاحبة، إلى العالم الطيفي المثير للغثيان الذي يحكمه الظلام، وشخصيات ذكرية خادعة. ولنلاحظ الأناقة التي تنسجم بها نظرية الطيف Spectre عند بليك مع عطيل عند شكسبير. ثمّ طيف تآمري، هو ياغو Iago، مهووس مدفوع بشبقية ذاتية إلى فصل عطيل- عبر مخاوف الغيرة من الانبعاث- عن ديدمونه Dedemona. (الغيرة والخوف من الأسلحة المعتادة عند «الطيف» Spectre). وعطيل الذي يلتصق بالطيف بدلًا من أن يطرده، يدمر نفسه. وينتهي به الحال إلى قتل الانبعاث لا الطيف.

المثال الآخر في فيلم جوزيف لوسي Joseph Losey، الخادم The Servant (1963، قام سيناريو هارولد بنتر عن رواية لروبين موغام Robin Maugham). وفيه عازب من الطبقة الرفيعة، واقع تحت سيطرة طيف ذكر مثليّ متملِّق، هو خادم بيته ووصيفه «دريك بوجارد Drik Bogarde» الذي يبعد خطيبة سيده عنه ببرود وبانتظام. وعند بليك نجد المرأة خطيبة الشاب، أي الانبعاث، هي صلة السيد بالواقع. وعندما انفصل عنها، ينحدر تحت قوة الطيف إلى الهزال، والركاكة، والانحطاط، وهذا ما يوازي التوحُّد مع الذات عند بليك. فالنفس عند بليك، يجب أن تختار بين الزواج الغيري المبهج السعيد، مع انبعاث أنثى، وبين العبودية المثلية الشريرة مع طيف ذكر. إن المثلية في أعمال بليك مدانة باعتبارها مسألة سلبية ونرجسية؛ لأنها تزوغ من المجادلات المثمرة التي تخلقها الأضداد الجنسية.

إن العالم الساقط عند بليك مليء بالأقنعة، مثل التأملات المخادعة «الفقاعية» للقرن التاسع عشر. ڤالا Vala مثلًا هي طعم محنَّط، مثل فلوريميل الكاذبة عند سبنسر. فهي على طريقة مصاصي الدماء تمسك بطاقة ألبينو Albino الجنسية وتمتصها. إن الذات يجب أن تشق طريقها متجاوزة المحتالين والمبتزين الذين يغوون النفس باستخدام رأس المال الروحاني في استثمارات لا جدوى منها. وبليك يرى الأقنعة الجنسية نوعًا من الإعلان الدعائي الكاذب. وهو كأخلاقي، يعد أيضًا روحانيًا. وكمتخصص في الجنس، يكون أيضًا ماديًّا. وهذان الاثنان لن يتقابلا أبدًا. كما أن المجادلات مع الذات تصنع فنًا. وشعر بليك كفاح على التخوم، محمل ببيانات من نوع حرب العصابات التي لا تنتهي، بين الجنس والنوايا الحسنة.

«المخنَّثون» عند بليك في قصائده النبوية، قد يكونوا هم أكثر المخنَّثين السلبيين جلجلة في الأدب والفن. كما أن اتجاهه نحو الشخصيات المزدوجة جنسيًا، هو اتجاه مختلط، حيث إنه يفكر في الإنسان، قبل سقوطه كمخنَّث من عدن prelapsarian. وقد أخبرنا كراب روبينسون Crabb Robinson عن محادثة «هائمة» مع بليك، حول الحياة قبل وبعد السقوط؛ فتحدث الشاعر عن «اتحاد الجنسين في الإنسان عند أوڤيد Ovid، كحالة خنوثة، «لم أستطِع مجاراته فيها». الجنسان بالنسبة لبليك ينبغي أن ينصهرا في العالم غير الساقط فحسب. وشخصية ألبيون Albion، والإنسان الأوَّلي عند كابالا Kabbalistic Adam Kadmon، يحتوي كل منهما على الجنسين معًا؛ لأن أليبون شخصية تسبق التاريخ. وعندما يتوقَّف التاريخ، سوف يسترد ألبيون دوره الاجتماعي المزدوج. وعلى الرغم من أن بليك قد ألمح إلى وجود مخنَّث بدائي، إلا أنه لا يعول كثيرًا عليه في شعره. فالأكثر ورودًا في شعره هم مخنَّثو التجربة البشعين المخيفين. الشيطان المخنَّث «الأسود والشاحب» يخفي الذكر داخله

«كما في قبة العهد، رجيم، فاتكTabernacle Abominable Deadly » في قصيدة المخلوقات الأربعة (Four Zoas 101, II:33-37)، تبدو قباب العهد وتوابيته شريرة، مثل الخِزانات الزجاجية، لأن بليك يعارض كل شيء مخفي ومخبأ، أو تم وضعه منفردًا في قداسة خاصة. الشيطان يمثل تحولًا أو طفرة للأم الكبرى. إنه «غير مشكل، وضخم»، مثل فوضى الليلة البائدة قبل ميلاد العين. إن مختَّثو بليك كما قلنا سلبيون؛ للسبب نفسه الذي يجعلهم إيجابيين من منظور حركة الانحطاط الفرنسية والإنجليزية: الاحتواء الذاتي الطاغي. وعجز المخنَّث على الاقتران والمعاشرة، وقدرته على الانفتاح الوجداني تمثل عيوبًا أخلاقية بالنسبة لبليك الذي يقول: «الفعل الأكثر جلالة هو أن تضع شخصًا آخرًا قبالتك» (زواج السماء والجحيم). المخنَّث يعبر عن انغلاق جنسي شديد. والشيطان ثقب أسود للمادة- الفائقة- المكثَّفة، التفاف حلزوني للنفس. إنه مسدود روحانيًا.

إن حرب بليك الواردة في القصيدة، عند بوابة القدس، تمثل مخنَّث ضخم «شامل»، أو بوليبوس «Polypus حيوان ضخم كثير الأرجل يموج ويمور كالزلزال (Four Zoas 104, II: 19-21, 14:56-16). هذا الممر الفاجنري النوع Wanerian هو تجلٍّ عظيم للمخنَّث الديونيسوسي. حيث يُولد المسخ «البشع»، الشيطان من تقلصات أرضية سفلية. ثمَّة حشود تزوبع في أسراب دوامية، تصبح كيانًا مفردًا هزيلًا. وبودلير يستخدم تأثيرًا مشابهًا في قصيدته «جثة A Carcass»، حيث اليرقات الثائرة الحانقة، تصعد وتهبط مثل موجة. وتغليف المنظور بالسريالية عند بليك أشبه بتغليف ڤرجيل عند رومر Rumor ذلك المعجب المتناقض الغريب، طاغية حياة المدينة. إنها حرب مختَّثة، وشيطان مخنَّث، يفقسان عبر توالد بيولوجي عذري شيطاني ينتمي إلى فئة الخنوثة التي أسميها أنا «الفحشاء الأخلاقية».

في ملحمة ملتون Milton نرى صورة عكسية لميلاد الشيطان، حيث يعود البطل (جون ملتون- م) من جنة عدن؛ ليصير هو نفسه المخنث شادو Shadow (الظل). ونشاهد هنا آلام مخاض مرتبط بالدخول، حيث يدفع ملتون الميت عجلة الزمن كي تسير إلى الخلف، بما يمكنه من مراجعة وتصحيح أعماله. فيبدو كما لو كان في حفلة تنكرية، ظاهرًا بملابس مخنَّثة لاستعادة انبعاثه his Emanation صبابته أو تأنثه: أولولون Ololon. إنه مثل أوديسيوس Odysseus إذ يتنكر كشحاذ؛ ليطلق سراح انبعاثه: پنلوب Penelope، من الأسر في منزلهما الذي استولى عليه الأطياف؛ الذكور. إن ملتون يواجه هنا الحبكة الدرامية الجنسية البليكية، في الخيار بين العروس الفرحانة المطمئنة وبين القرين الذكر (أي الشيطان). كما أن سعي ملتون لاستعادة انبعاثه- أنثاه- يتطلب منه فصلها عن ميلها الخاص نحو الخنوثة. إنها

في نقطة تقاطع طرق جنسية، مثل الشوكة الإغريقية، حيث أوديبوس يقتل لايوس Laius. يجب أن يمسك ملتون بانبعاثه، قبل أن تأخذ طريقها إلى دلفي، حيث ستصبح ملكة قادرة على كل شيء، مثل أليس. فملتون المخنَّث يتعرَّض للإغواء عن طريق تعويذات عربدة أطلقتها ربات الطبيعة الخبيثة، راهاب Rahab، وتيرزا Tirzah. هؤلاء المخنَّثات «مزدوجو الجنس: الأنثى - الذكر، والذكر - الأنثى»، يتمتعون بجمال أپوللوني يتلألأ ضد الظلام الأرضي السفلي، مثل إبليس في رواية الراهب لـ ماثيو لويس Matthew G. Lewis (19:32-33). إنهم يومضون بإغواء الدعارة الحضرية الوهاج الكامن في المثلية والغيرية الجنسية. لقد أصبح ملتون في مواجهة مع اضطرابه، واختلاله حيال الجنس.

في قصيدة القدس، أو أورشليم Jerusalem، نطالع أحد أكثر التعديات جرأة على الذكورة، في كل أعمال بليك، حينما تشجب ڤالا Vala لوس Los: «ما الإنسان سوى دودة. وأنتَ أيها الذكر: أنت ما تكون/ نفسك أنثى، ذكر: ملقح البذور: ابن وزوج: وإذن./ الإنسان الإلهيّ هو ظل المرأة، بخار في حر الصيف... انظر.. إنه وليد امرأة/ وأرضعته امرأة/ وربته امرأة، وازدرته امرأة!». (64:12-17). مخنَّث عملاق يتشكل فجأة، فيما ألوان الغضب القرمزي، والغيرة الخضراء، والإحباط الأرجواني تهتز وتترجرج في الهواء الثقيل. وتلوح الكائنات المتحدة فوق نهر التايمز، مثل سحابة فطر سام ضخمة. تنكر ڤالا، بوصفها الطبيعة، وجود الذكر كجنس منفصل. فهو مجرد مكون فرعي للمرأة. الطبيعة تقلص مفهوم الرجل إلى حدود ابنها، العاشق، المراهق. إن إعصار ڤالا مسيء التعامل، يشبه الهجوم والتعديات اللفظية المخيفة لأنثى ضد ذكر جبان، في قصيدة نساء عاشقات للشاعر لورانس، وفيلميّ كل شيء عن حواء All About Eave ومن يخاف فيرجينيا وولف؟ Who's Afraid of Virginia Woolf?. وأنا من جانبي أخترع فئة خاصة من الخنوثة، هي خنوثة ڤينوس بارباتا Venus Barbata أو «فينوس الملتحية»، لهؤلاء النواشز ذوات الصوت الأجش strident termagants.

تتلخص إحدى مهام لوس Los في قصيدة أورشليم، في كسر وتحطيم الصور المخنَّثة الكاذبة؛ بهدف إطلاق طاقاتها الذكرية والأنثوية الكامنة. إنه يسحقهم على السندان، مؤكدًا على عدوان الإرادة الذكورية. فعلى لوس أن يوقف عربدة بنات أَلبيون Daughters of Albion الجانحة، هؤلاء اللاتي «يفرقن ويوحدن وقتما شئن»، فهن «عريانات وسكرانات» ينسبن عبر شوارع لندن (58:1-2). بنات ألبيون يبدون وحيدات مع أنفسهن، يطارحن أنفسهن الغرام مع صورهن في المرايا. وهنا تكون السحاقية مضمرة أيضًا في الحميمية الجسدية لأورشليم

وڤالا، التي صورت بالتأكيد في الصحيفة الافتتاحية للفصل الثاني، وتتحدث عن «صلات الرحم والصداقات» (28:7 ,41-19:40). ضربات مطرقة لوس هي النبرات العروضية metrical accents المتخيلة لشعره، وتحبط إيقاعات الطبيعة العضوية. ضرباته هي النزاع المتجدد للأضداد، مصدر الطاقة البليكية Blakean المحجمة بفعل الانصهارات الخنوثية غير الناضجة. ها هي الطبيعة الخبيثة تسعى إلى تقليص الأشياء، والأعمال، إلى حالة من التماثل، إلى مرحلة طفولة التاريخ.

إن التعليقات المكتوبة حول مخنَّثي بليك، تتسم بالضآلة، ومحيرة إلى درجة الإرباك. فالتفسيرات المنجزة في هذا السياق، تمثل نظريات في حد ذاتها، وليست حلولًا تستند إلى براهين. ففي قاموس بليك Blake Dictionary، يسير فوستر دامون J. Foster Damon على نهج ملتون برسيفال Milton O. Percival، مميزًا ما بين المخنَّث الحاوي للذكر والأنثى hermaphrodite وبين المخنَّث المتأنث androgyne. ذلك التمييز الذي لا يمثل أي معنى بالنسبة لي. فدامون وبرسيفال يعتقدان أن الجنسين متكافئين في المخنَّث بمعنى androgyne، ولكن الأنثى هي الطرف المسيطر في حالة المخنَّث بمعنى hermaphrodite[1]. ولكن هذه الفكرة الأخيرة تأتي من حكاية أوڤيد Ovid المطوَّرة المنمقة لـ سالماكيس وهيرمافروديتوس Salmacis and Hermaphroditus، المتأخرة جدًا في التقاليد الميثولوجية. كلمة هيرمافورديت hermaphrodite أي المخنَّث، وكلمة آندروجين androgyne (التي تعني في العربية والإنجليزية المخنَّث) أيضًا، ينبغي أن تكونا كلمتان في حكم المترادفين. والتمييز الوحيد الممكن بينهما هو أن نرى المخنَّث hermaphrodite بمعنى «المزدوج» من حيث الأعضاء التناسلية، أي من يمتلك أعضاء الذكر والأنثى التناسلية، بينما المخنَّث الـ androgyne يكون كذلك بوصفه غامضًا جنسيًا في الوجه، أو الشعر، أو الهيكل، أو الملابس، أو الأسلوب، أو الروح. ولكن هذا التمييز يعد تقسيمًا زائدًا لا ضرورة له من وجهة نظري.

لماذا يكون المخنَّثون مفزعين مخيفين في شعر بليك؟ يعد بليك من بين الرومانسيين الإنجليز، الأكثر توجهًا نحو العهد القديم البطريركي، أو الأبوي، الذي يطهر الله من الأنوثة. ومثل دانتي وسبنسر، يرى بليك الخنوثة والتخنث المجازي شرًا. والمخنَّثون المكروهون

(1) Damon, A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake (Providence, R.I., 1965), 182. Percival, William Blake's Circle of Destiny (New York, 1938), 110, 114.

المثيرون للاشمئزاز، في أعماله، ربما يكونون فرصةً لأنفيّ ميلتون Milton وسويدنبورغ Swedenborg. ففي سماء ميلتون تتغير الملائكة، ويصبحون مجنسين في صفاء تام، وأجسامهم الرقيقة «تتخفف أو تتكثف» وقتما شاؤوا. (P.L. I. 423-31, VIII.615-29). ولكن بليك ينكر إمكانية وجود سعادة في عالم يبخس قيمة الجسد الجنسي بصفته سافر المادية. المخنَّثون عند بليك يجعلون الروابط الزوجية الملتونية Miltonic تتجلط وتتجزأ شيئًا فشيئًا. توحدهم الذاتي قد يحمل هجاء لملائكة ميلتون الذين يراهم بليك كائنات هلامية سلبية، وعقيمة. في سماء ميلتون أو جنته، نجد الأشباه تتحد مع الأشباه، أما بالنسبة لبليك، فهذه طريق مسدودة للنرجسية.

إن أكثر ما يمقته بليك في الجماع الملائكي عند ميلتون، هو انحلال وتفسخ المحيط الشكلي، حيث تلتقي الكائنات التي لا عظم لها، وتندمج. وهذا ما أراه السبب الرئيسي لعداوة المخنَّثين. فبليك هو الشاعر الرئيسي الوحيد الفنان في الوقت نفسه. والنقطة المرجعية المحورية لشعره ورسوماته، هي «الإله في صورة الإنسان». وتحديدًا الصورة الذكرية التي يطابق بليك بينها وبين التخيل الإنساني الذي يكافح؛ ليحرر نفسه من قيود الطبيعة الأنثوية. ومثله مثل ميكيلانجيلو يضفي بليك على الشخصيات الأنثوية مسحة ذكورية. ولأن بليك عرف عمل ميكيلانجيلو من خلال النقوش وحدها، فإن تنميطه للشخصيات الملهم بروح ميكيلانجيلو، يتمتع بصلابة وترية، مثل ما نجده عند سينوريللي Signorelli. وبليك إنما يلقي باللوم على الرسم الـڤينيسي والفنلندي فيما يتعلق بـ «فقدان الخطوط التوضيحية». فلا بد، من وجهة نظره، أن يكون ثمّة «خط توضيحي حاد ومحدد»: «القاعدة العظيمة والذهبية للفن والحياة أيضًا، هي: كلما كان الخط الفاصل الحدودي مميزًا، وحادًّا، ومجدولًا كالسلك، كلما عظم الدليل على التقليد الضعيف، والسرقة الأدبية... وإلا كيف سنميز شجر السنديان من شجر الزان، أو الحصان من الصور، إلا عبر الخطوط التوضيحية الحدودية؟ كيف نميز قسمات أو ملامح وجه من أخرى، إلا بخطها الحدودي وانثناءاتها وحركاتها التي لا تحصى؟»[1].

إن «خط الاستقامة الصلب المشدود» عند بليك، هو الكونتور أو المحيط الشكلي الأپوللوني الحاد، الذي تعقبنا أصوله في الحواف المحفورة المنقوشة والمنحوتة في الفن المصري القديم. إنه حاجز ومصد بليك ضد الطبيعة، يستخدمه كوسيلة إدراكية، تكتسب

(1) A Descriptive Catalogue (1809), in The Poetry and Prose of William Blake, ed. David V. Erdman and Harold Bloom (Garden City, N.Y., 1970), 540.

الأعمال والأشخاص هويتها من خلالها. إن سبنسر يطابق بدوره، بين فضيلة الشخصية ذات الحواف الحادة، وبين الفتور والشر، وتحلل الصورة. بليك يشجب «التلطيخ والتغبيش» في الفن، و«الخطوط والكتل والألوان: المكسورة»، ويسمي توزيع الضوء في الصورة chiaroscuro، ذلك الذي يضرب بجذوره في الحالة الدخانية أو الغيومية السفوماتو[1] sfumato الغامض عند ليوناردو، يسميه «آلة جهنمية»، تحضر لغمام الجحيم[2].

لقد بدا مخنَّث بليك خبيثًا، كلما أولاه هو تفكيرًا أقل وضوحًا. ومن هنا تأتي «كثرة الاستطراد» الغريب حول روبنسون Robinson. فبمجرد أن يُضفي بليك على الخنوثة حالة المرئية، تصبح على الفور رعبًا. الشخصيات المخنَّثة المذكورة علنًا، هي شخصيات بغيضة، ومثيرة للاشمئزاز بالنسبة له؛ للسبب نفسه الذي جعلهم مثيرين للاشمئزاز لدى الفنانين الإغريق إبان الكلاسيكية الرفيعة، ممن تجنبوا تصوير البتر والتشويه، أو البشاعات. المخنَّث لدى بليك يسيء إلى الاستقامة ونزاهة الصورة الإنسانية البصرية الفاضلة. وهي الحماسة نفسها التي دفعت سبنسر إلى إلغاء «المقطوعات المخنَّثة» الخاصة به. لقد تخلّى بليك عن الرسومات القليلة التي حاول رسمها عن الخنثى، وقد كانت لديه مقطوعاته الشعرية المخنَّثة خاصته، وهما شذرتان حول ثارماس Tharmas وانبعاثه Emanation لم يتم تضمنيهما أبدًا في قصيدة المخلوقات الأربعة The Four Zoas. ولعدوانية بليك تجاه الخنثى مصدران: أخلاقي وجمالي. فأولًا: الذكر والأنثى، كمبدأ للطاقة، يجب ألا يفقدا استقلالهما بالاستغراق في امتصاص ذاتي سباتيّ بليد. ثانيًا: يجب ألا يلوث التهجين الغريب المعجب صفاءَ رؤية الصورة الإنسانية الوحدوية.

إن نظرية بليك في الفن تمتد لتنجرد على رؤيته للشخصية. ويمكننا تمييز حقيقة من أخرى. إذ يقول بليك إن هناك جذبة سفلية في الطبيعة، كظواهر تمتص إلى الخلف حيث اللاتمايز البدائي، توجد فقط عبر الحد الفاصل، أو الحدودي، الذي من دونه «يعود كل شيء إلى فوضى مرة أخرى». تحفظ الشخصية هنا تميزها عبر فعل الإرادة. وإلا، فإن الشخص سوف ينساب في الآخر، بلا حيلة منه. إن سبنسر وبليك يكرهان كل ما هو غير متبلور amorphous. ولكن قلق بليك من النوع الوسواس. فإصراره على الخط الحدودي الفاصل، لا يقل تقديرًا عن الدافع القهري عند د. جونسون Dr. Johnson للمس ملصقات الجدران أثناء سيره.

(1) راجع التفسير الفني لآلية sfumato في الفصل الخامس عبر مداخلات الكاتبة مع ليوناردو وهوامش المترجم. [المترجم].

(2) Ibid. 540, 519, 529, 537.

يقول بليك: «الطبيعة ليس لها خط توضيحي» (شبح آبل The Ghost of Abel). ويتحدث بلوم Bloom عن شخصية راهاب Rahab عند بليك، بوصفها «أم اللامحدد، أو ملكة الهاوية لما هو من دون كنتور أو محيط شكلي من الأشياء: أي الخطوط التي من دون علامات إرشادية ظاهرة»[1] ففي نظره إلى رسم دخاني مبهرج الألوان، يشعر بليك أنه ينظر في هاوية راهاب.

يقول بليك إن توزيع الضوء على الصورة، يجعل اللوحة «مقفولة بظلال بنية»، على الرغم من أن «الفكرة الأصلية عند روبنز Rubens كانت في النار والحركة. إلا أنه يحمّلها بألوان بنية جهنمية، ويقفل كل منافذ الضوء إليها». فبليك يتسخدم «ألوان واضحة غير ملطخة بالزيت»، كالطين، واللون البني الجحيمي: أي ما يشبه الغائط. إن بليك في مقام آخر، يؤكد هذا الارتباط نفسه، عندما يصف ألوان روبنز بـ «الأكثر احتقارًا»؛ «ظلاله من البني القذر شيء من لون الغائط»[2]. اللون البني الجحيمي هو بطن وأحشاء الطبيعة الأم، والمتاهة التي تاهت فيها العين الأپوللونية. إن الطين عند بليك هو الوحل الأوّلي، المستنقع الأرضي السفلي للتوالد. ونلاحظ عند كل من سبنسر وبليك، أنه لا بد للنفس من أن تنبني، وتستمر، في مقابل الاسترخاءات المفسدة للأخلاق (رخاوة الخط). إن الشخصية أشبه بالفن المعماري في تنظيمه وبنائه architectonic. ومن دون القوة الفحولية تنزلق الذات في تحلل الطبيعة الأنثوية المستنقعية.

يقول بليك إن الخط الحدودي الضعيف، هو دليل على السرقة الأدبية. وفي كتابه «قلق التأثر»، يرى بلوم Bloom: «إنه بصرامة الخط، يمكن للمرء أن يدافع عن نفسه ضد مبشر طاغٍ. من هو خاتم المبشرين؟ الأصلي الأكبر، إنها الطبيعة الأم التي تفوض سلطتها إلى أمهاتنا. الخط الحدودي عند بليك يعبر عن حاجة ناخرة في عظامه للتأصيل الذاتي. إنها استراتيجية مريعة، بواسطتها يفصل الذكر نفسه عن مصدره الأنثوي. إن بليك يتحدى أمه مثل يسوع: «ما لي بكِ يا امرأة؟» (من قصيدة «To Tirzah»). إذن عندما يقول بليك إن الوجوه لا يمكن تمييزها، من دون خطها المحدد أو الحدودي، فإن الوجهين يهدد الواحد منهما الآخر بالانهيار، أي ينفصلان إلى اثنين. كما هو الحال في ذروة الحلم في فيلم القناع بيرسونا **Persona** للمخرج الفنان بيرجمان Bergman، الوجهان هما وجها الأم والابن.

إن توبيخ بليك لنمط توزيع الضوء في الصورة، يرتبط بحنقه وحقده على المخفي والسري

(1) Yeats (London, 1970), 31.

(2) Descriptive Catalogue, 537, 538, 521. Annotations to The Works of Sir Joshua Reynolds, 644.

كما أوضحنا. إنه يدعو وبجرأة إلى وضع نهاية للخزي والخجل المرتبط بالأعضاء الجنسية: يريدها أن تكون غارقة في ضوء النهار السعيد Glad Day، بعريها الوفير. وللأسف، فإن الانفتاح الجنسي لا ينطبق إلا على الرجال. فالرجل يمكنه أن يمشي حرًا بصلابة على الأرض، مستعرضًا أعضاءه التناسلية من دون وعي ذاتي، أو دون ذنب. لكن أعضاء المرأة التناسلية لا تكون ظاهرة عندما تقف أو تمشي. ولإظهار واستعراض نفسها، عليها أن تضطجع على ظهرها، أو تقرفص على وجه المشاهد! بمعنى آخر، يجب أن تتخذ وضعًا؛ إما الخضوع أو السيطرة. كما هو الحال في التماثيل البدائية الصغيرة، أو في الأداء العقائدي. فالرجل في هذه الحالة إما طبيب نساء، أو مخنوق مضطجع. وجسد الأنثى لا يمكن أبدًا أن يكون مرئيًا بالكامل؛ سوف يكون دائمًا هناك مكان مظلم سريّ. وأنا أطبق هنا ملاحظة كارين هورني Karen Horney عن عجز المرأة عن رؤية أعضائها الجنسية على نظريتي الخاصة بالذكر الإغريقي العاري، الذي فسرته كإسقاط لعضو ذكري. وفي تجسيدها لكل عاطفة في صورة إنسانية عملاقة، تعد قصائد بليك الطويلة عملقة نفسية، إبرازًا قسري ملهمًا بالرغبة في إبطال سرية القالب التناسلي للمرأة. والعملقة أمر ذكوري بامتياز، كما هو الحال عند ميكيلانجيلو وجوته. العملقة عند المرأة هي تحويل لجنسها، أي تبديل ذات الأنثى بقدرة الذكر. الرغبة في التحول إلى ذكر كامنة في مثالين للعملقة الأنثوية، أحدهما في شخصية هيثكليف Heathcliff عند إميلي برونتي Emily Brontë، والثاني في لوحة «روزا بونهوير» Rosa Bonheur الضخمة الذكورية، عرض الخيول Horse Fair.

الرغبة الأعلى عند بليك هي الميل إلى جنس متحرر من الطبيعة الأم الطاغية. ومن بين أطروحاتي الشخصية المحورية أن الجنس والطلق أو المخاض، يحدثان في عالم سائل. والفن فرار من السيولة، في صناعته لأعمال متميزة تتحدى أصولها في الطبيعة. والطاقة البلاغية الاستثنائية الخارقة عند بليك وكذلك ضخامة التأكيد، إنما تنبثق عن اشمئزازه من الحالة السائلة للحياة الفيزيقية أو الجسدية، التي تكون المرأة هي الحاكم الآمر فيها. والفتى الإغريقي الجميل، كما نوهت سابقًا، هو تخيل متحرر من الطبيعة، ولكن حريته هذه مكتسبة عبر التخلي أو الإقلاع الجنسي، والعفة. إن بليك يرغب في تخيل حر، ولكنه يُجلّ الإيروتيكية، ويجعل العفة انحرافًا. وهذا أمر مستحيل. فلا يمكن أن يكون ثمَّة نشاط جنسي فعال ونشط، من دون استسلام للطبيعة وللسيولة، أي لمملكة الأم. بليك يرغب في طبيعة مقيَّدة، وجنس مطلَق. والجنس أرضي سفلي. ولكن بليك يسعى كفنان ورجل؛ إلى ما هو أبوللوني. فيما قبل الرمزية التي انطوت عليها كتبه النبوية التي تناولنا إياها بشيء من التحليل، جرت العادة على

تسمية بليك بـ «المجنون mad». ولكم كان هذا خاطئًا. غير أنه في قصائد بليك الطويلة نجد ثمّة هستيريا أو إفراطًا، غير معترف بهما من قبل النقاد. إن الفن وليد المشقة، لا الطمأنينة. وهو دائمًا ما ينحرف ويروغ من التجربة الأوّلية. وقصائد بليك الطويلة مليئة بالعُقد، والخروقات، والإجهاد. تجتمع كلها معًا بقوة الإرادة، مثل أثر قديم («رواق العذارى» Porch of the Maidens) مُخاط بقضبان حديدية. إن افتقاد بليك إلى الوضوح الكامل، ينبع من انقطاعاته وفجواته الفلسفية. إن مهمته الميؤوس منها، البطولية في الوقت نفسه، لتخليص الجنس من الطبيعة، ما هي إلا مأثورة ملحمية غربية.

وتعني ترجمة بليك إلى مصطلحات ومفاهيم أخلاقية، أن النقد في خلاف مع كيفية الشعور أو الإحساس بشعر بليك. وها هو بلوم يقدم بليك كرجل سلام يكره الحرب. ولكن شعر بليك ما هو إلا حرب، عنيفة، ومريعة. قصائده الطويلة تستشيط غضبًا وصدرها موغر بالعدوانية، تلك العدوانية التي يُعد هوس بليك بالطبيعة الأم مثالًا واحدًا عليها. وأثناء قراءتي للنقد المتراكم حول أعماله، ظللت أسأل: لماذا يكون بليك شاعرًا لا فيلسوفًا، إذا كان كل ما كتبه يتقلص بدقة شديدة إلى هذه الأفكار المبيّنة؟ ودراسة بليك تنكر وجود مضمون كامن وراء أعماله. وفي الحياة كما في الفن، فالتلويح براية الأخلاق ربما يخفي وراءه انجذابًا مكبوتًا لما هو مرفوض.

إن معالجة بليك للمرأة مليئة بالاضطرابات. وهنا يكمن نموذجه المستقبلي: «في الخلود، المرأة هي انبعاث الرجل، ليست لها إرادة خاصة تمتلكها. لا يوجد مثل هذا الشيء في الخلود كإرادة أنثوية». من قصيدة (رؤية للقيامة) A Vision of the Last Judgment. لا يكفي القول إن كل إناث بليك «طبيعة»، وإن كل الذكور هم رجال ونساء معًا. فأينما يكون الدور أو النوع الاجتماعي/ الجندر واردًا في صورة رمزية، وجب طرح السؤال: لماذا؟ إذ كلما تشكلت المخيلة وفق الثقافة، ربما أصبح من المستحيل تحرير الجنسين من المعاني الموروثة عنهما في الفن. وأنا لست متبرمة على نحو خاص من الرموز السلبية للمرأة عند بليك، حيث إنني أيضًا على وعي بوجود مضمون متناقض كامن يخترق ويجتاز. فالرؤية الطبيعة المذهلة، مثل ما ورد في المسافر العقلاني، ليست نتاج شخص آمن سالم في انتصار المخيلة الذكرية. ففي قصيدة حجرة للمرء وحده A Room of One's Own، تصف فيرجينيا وولف- بهجاء- حيرتها أمام كتالوج البطاقات المنفوخ في المتحف البريطاني؛ فتسأل: لماذا، توجد كتب كثيرة جدًا كتبها الرجال حول النساء، ولا يوجد كتاب واحد من النساء عن الرجال؟ الإجابة عن سؤالها هو أنه منذ بداية الزمان ظل الرجال يتصارعون مع تهديد سيطرة المرأة.

وفيضان الكتب هذا، لم يدفعه ضعف المرأة فحسب، بل قوتها أيضًا، تعقيدها ومنعتها التي لا تُخترق، حضورها الكلي المخيف. لم يولد رجل حتى اللحظة، حتى يسوع نفسه، لم يُغزل من نطفة صغيرة من البلازما إلى كيان واعٍ بالسر الذي يلوح في جسد المرأة. ذلك الجسد هو المهد والوسادة الناعمة لحب المرأة، ولكِنه أيضًا آلة تعذيب الطبيعة.

إن بليك يبدو الرومانتيكي الوحيد الذي ينكر سطوة النداهة عليه. ولكن هذا الإنكار هو مجرد دعاية منه، وليس الواقع. حتى أن نشاط شخصية لوس Los هو القلب الطاحن للخوف الجنسي. وفي واحدة من الرسائل الأكثر استعراضية وإثارة للانبهار في شعر بليك، بنات ألبيون Daughters of Albion وهن يؤدين طقسًا عابسًا متجهمًا لعقيدة الطبيعة؛ إنهن يقرفصن على هيكل حجري، مثل صخرة الطبيعة في قصيدة المسافر العقلاني. وبمدية من حجر الصوان، أداة إخصاء الأم الكبرى، يشقون الضحية الذكر الذي يعوي، ودمه يلطخ أجسادهن البيضاء. وهن يغرسن أصابعهن في قلبه؛ ويسكبن ماءً باردًا على مخه، ثم يسبلن عينيه»، متلألئات بالجمال والوحشية: يحجبن الشمس والقمر؛ لا تقدر عين على النظر إليهن». إحداهن تشرب دم «ضحيتها اللاهث». إنه يلهث كأنه غزال تم الإيقاع به على يد ديانا Diana المتجردة من ملابسها تجرد الأشباح المخيفة. أنهكه فعل الجنس. وامتصاص المرأة لطاقة الذكر؛ من أجل لذتها التي لا تشبع، وكبريائها. (Jer 66:16- 34, 68:11 -12).

بنات ألبيون فاتنات للغاية، والمشهد المروع بكلّيته منقول في حالة صورية مرئية مذهلة إلى درجة تقتضي بنا أن نسأل ما إذا كانت مثل تلك الأشياء التي عند بليك، تأتي بالفعل من مقاومة محاربِة للنداهة؟ وأنا لا يحالفني النجاح في رؤية الفروق الدالة بين هذه الرسالة أو الموضوع، وبين قصائد مصاصة الدماء الإيروتيكية عند بودلير. ولكن بالتأكيد ثمَّة ابتهاج سري في التفصيل المميز الواضح عند بليك، لكل خطوة من تعذيب الذكر المستلقي. فهذا فرار عظيم من الشعر السادومازوخي. وهو ما أستشعر فيه بقوة اختلاج بليك بالتوحد الشهواني مع الضحية المهانة. وهو ما يعد إرهاصة للابتهالات الجنسية المخلصة عند ويتمان Whitman. مضمون الموضوع أو الرسالة الواضح، هو أن الطبيعة لا ترحم وطاغية؛ أما المضمون الكامن، فهو أن إفراط بليك في المعارضة لـ «الإرادة الأنثوية»، إنما ينبع من انجذابه إليها ومن خطر استسلامه الوشيك.

إن هشاشة وضعف بليك الجنسية ليست موجهة سوى إلى المخنَّثين الأرضيين السفليين، الأم الكبرى وأتباعها من مصاصي الدماء. أما شخصية الأمازونة أو المحاربة المستبعَدة من النشاط الجنسي، فلا تمثل خطرًا أصليًا بالنسبة له. ومن هنا يأتي رفضه الصارم لها، رفضًا لا

يتسم بالتعقيد. فالعذرية عند بليك هي «أرتميس» المختالة بنفسها والمتفردة، مثل بيلفويب عند سبنسر. إلينيتريا Elynittria الأپوللونية: «الملكة الفضية المقوسة» ذات الضوء «المريع»، و«الجمال الفتاك» تطرد خصومها الباغين بسهامها الفضية (Eur 8:4; Mil 12:1, 11:37-38). إن بليك يرى أن المصادرة الذاتية للعذرية السبنسرية أمرٌ غير ناضج. ومن الدلالة على ذلك أن لوحته المزدحمة لملحمة ملكة الجان، تلغي كلًا من بيلفويب وبريتومارت. ولقد كان لدى بليك رؤية كابوسية لجحافل الأمازونات؛ تتقدم على نمط جيش الأشباح أو العفاريت عند ميلتون Milton. حيث آلاف النساء يسرن على «أرض قفر محترقة في ساند Sand»، فيما البرق الملتهب يضرب أكتافهن المدرّعة (Four Zoas 70:21- 23). إن العذرية التي تتحرق بالرغبة المكبوتة، هي تربة رقيقة ساخنة مقفرة، حيث لا شيء ينمو فيها. حرب بليك ضد الهيمنة الأنثوية تمتد حتى إلى ربيبة فنه، أو ربة فنه. ولقد زعم آنذاك أنه كتب ما أملته عليه روح أخيه الميت الذي مات في التاسعة عشرة من عمره. فقد كان لدى بليك إذن ربة فن ذكر.. هناك شذوذ استثنائي فوق العادة، في تاريخ الشعر. إن ملتون وبغرابة، ينحدر إلى قدم بليك في حديقته؛ حيث المصير الشعري قد انتقل من ذكر إلى ذكر آخر، من دون تدخُّل من ربة الفن. ولن يدع بليك الأنوثة تلمسه من أي جانب.

كما أن بليك- على خلاف وردزورث- مكتظ بالشخصيات التي تمثل مادة شعره الحقيقية. غير أنه ليس معنيًا بالشخصية على هذا النحو. فشخصياته معممة ومرتبطة بالأنماط عمومًا typological. وهو مهتم بما هو عام وشامل، وليس بالتجربة الخاصة المميزة. ونحن نجد في جملة أعماله الفنية الهائلة، ثمَّة بورتريهات قليلة، وعادة ثمَّة شخصيات كاريكاتيرية أو معجبة غريبة. فبليك يشبه ميكيلانجيلو في عدم اكتراثه بنمط البورتريه، ذلك الوسط من الأقنعة الاجتماعية. الأساليب طقوس، وهو ما يعارضه بليك في المجتمع أو الدين كصيغ ميكانيكية مفروضة على ما هو عفوي وعضوي. ومن ضروب السخرية أنه في استغنائه عن الطقوسية الاجتماعية، يترك بليك نفسه مفتوحًا على طقوسية الجنس والطبيعة السادومازوخية الأكثر وحشية. وهو ما يصبح فيما بعد أسلوبه الشعري المفضل. ومثل لورانس D. H. Lawrence، يريد بليك أن يتجاوز الجنسُ الأسماءَ، والهويات الاجتماعية. ومثل لورانس أيضًا، يرغب بليك في نوع من العودة إلى الطبيعية، لكن من دون الانصياع للطبيعة. وبتعبير بليك: مجرد ظهور قناع هو علامة على المرض. القناع هو قشرة أخلاقية.

إن بليك يهاجم جميع أنواع التراتبيات. فليس هناك سلسلة عظيمة للوجود في شعره، ولا شيء أقدس من شيء آخر. ولكن الخط المحدد لدى بليك هو خط أپوللوني، ومن ثَمَّ يعبر

هذا عن مبدأ تراتبي. ولقد لاحظت أن بليك ضد تحلل الصورة، تلك القوة الديونيسوسية التي تدمر التراتبية في ميديا والباكشاي Medea and Bacchae عند يوربيديس. وعلى الرغم من خطه المقيد أو المحدد، إلا أن بليك يعارض الهوية الجاذبة نحو المركز، بوصفها توحدًا ذاتيًا أنويًا. يوريزن Urizen، على سبيل المثال، «منغلق على الذات، صادّ منفر»؛ (Urizen 3:3). هنا تكون حدود الذات شديدة الصرامة. ولذلك نجد أكثر رسومات بليك شهرة هي النهار السعيد الطارد مركزيًا، أو ألبيون الرياضي بأذرع ممتدة باتساع، رمز الطاقة الحرة التي يعشقها بليك. والطاقة الحرة ديونيسوسية بالطبع. ولا يستطيع المرء أن يكون مع الكنتور أو المحيط الشكلي ومع النشاط الجنسي في الآن ذاته، حيث النشاط الجنسي بطبيعته الشديدة هو إنقاص من المحيط الشكلي. شخصان يطارحان بعضهما الغرام، هما الوحش بظهرين. الشخصيات الأكثر امتيازًا من حيث محيطها الشكلي في الأدب والفن، هي الملائكة الأپوللونية التي ترمز للعفة التي يزدريها بليك؛ نظرًا لبرودها، وانحسارها.

إن ما رصدناه للتو من تناقضات لا يمكن التوفيق فيما بينها، إنما تنبثق عما يقوم به بليك من ضم عنيف لنسقين متعارضين معًا، هما: الكتاب المقدس والفنون البصرية. فهو كرسام تخطيطي أو جرافيك، يتجاوز فعليًا يهودية العهد القديم التي تشجب صنع الصورة بوصفها وثنية. فالوصايا العشر تحرم الصور بكل أنواعها: للحيوانات، أو السمك، أو الآلهة. وهي قوام استراتيجية عبرية تنهض ضد عقائد الخصوبة الوثنية التي رأت الألوهية في الطبيعة. فوصايا وأوامر «يهوه» إله اليهود، قد مالت بالطاقة الإبداعية اليهودية بعيدًا عن الفنون البصرية، إلى اللاهوت، والفلسفة، والأدب، والقانون، والعلوم، التي من خلالها حقق اليهود الأثر المذهل على ثقافة الكلمة؛ لتعويض نقصهم العددي. كما أن السيكولوجية الغريبة، تأتي عند بليك من حقيقة أنه تركيبة غرائبية من الفنان والنبي العبري.

ويرفض بليك الأدب الإغريقي الروماني، ويبجلّ الكتاب المقدس الذي يتبنى سيكولوجيته. فلا يوجد أقنعة جنسية في الكتاب المقدس، إلا في وسط فئة العاهرات كاستثناء. فالشخصية الإنجيلية وحدوية ومتجانسة. والانشقاقات النفسية هي نوع من «الرمس المبيّض whited sepulcher»، حيث الذات منقسمة بوضوح إلى نصفين: مرئي وغير مرئي. فالتعددية هي الازدواجية الأخلاقية لوجه جميل يخفي قلبًا دَنِسًا. والنفس لا تنقسم على نحو أجمل من هذه الصورة. إن التحولات محفوظة للملائكة: الله والأرواح يصنعون المعجزات، إذ يتحولون إلى عمود من نار، أو يرتدّون خنازيرَ. لا يوجد إيحاء بالاضطراب المائج للدوافع في ميديا Medea يوربيديس. كما أن الكتاب المقدس ليس معنيًا بغموض الدافعية وسرها. وصلابة

قلب الفرعون غباء وتدمير للذات، الحمار يتوقف في مساره. حسد شاؤول[1] Saul يعد استثناء، ولكن ربما تلاشى جزء كبير من القصة على طول الطريق.

الشخصية الكلاسيكية، في المقابل، هي إسقاط مسرحي للذات. ففيها قدر هائل من الطاقة التخيلية التي استُثمرت في بناء القناع. وفي القناع يكمن الشرف. والتعدي على الشرف يقتضي انتقامًا. وهذا مبدأ لا يزال إلى الآن يعمل بتنوع وسط المافيا. إن السيكولوجية الكلاسيكية التي تم إحياؤها في عصر النهضة، لا تزال باقية في الثقافة الإيطالية، حيث القناع يسمى figura (كما في «خلق صورة cutting a figure»). والأفراد في الكتاب المقدس، لا ينفصلون عن أعمالهم. يقول ماثيو أرنولد Matthew Arnold: «الفكرة الأعلى إلى جانب العبرية هي السيرة والطاعة»[2]. إن تلك الشخصية الإنجيلية موجودة في ومن أجل عمل أخلاقي، يكون ذا معنى بمقدار كون الكتاب المقدس تأريخًا، تسجيلًا لشعب مختار، يتحرك عبر التاريخ. وفي الوقت الذي يكون فيه الفعل مهمًّا في الثقافة الكلاسيكية، يكون القناع منفصلًا عن الأفعال، وأعظم منها. ولا توجد قيمة خاصة بفعل أو متأصلة فيه، ما لم يُرَ المرء وهو يقوم به. إن آلهة الإغريق لا تعبأ لأمر بالتأكيد، ما لم يكن زهوهم وتفاخرهم بذاتهم متضمنًا فيه. ومن هنا، فإن الفعل ليس إلا مجرد أداة، عجينة أو طينة مشتركة في نحت القناع الذي يمثل عملًا فنيًّا عامًّا. وبليك ينظر إلى الشخصية من خلال جذورها العبرية، ويسعى إلى إلقاء القناع المسرحي الكلاسيكي بعيدًا. ولكن مضمون الرؤية العبرية للشخصية أخلاقيًّا، إنما يخلق توترًا في شعره مع الرؤية الإغريقية للشخصية ككنتور أو محيط شكلي مرئي، أي مع ذاك المنظور الذي انجر إليه بليك، بسبب عين الفنان لديه. وهو في اتهامه الأم الكبرى، يكتب مثل القديس أوغسطين، كما لو أن هذه الأم الكبرى كانت تمثل تهديدًا مباشرًا. فشعره يعيد خلق الوضع التاريخي الذي تحارب حوله اليهود مع مصر وبابل وروما.

وعلى الرغم من راديكالية بليك الظاهرة، إلا أنه يعد محافظًا وبعمق، فيما يتعلق بالشخصية. إنه مهووس بالموضوع، لأنه يقف على عتبة واحدة من الوثبات العظمى في الثقافة الغربية، في عدد الأقنعة الجنسية وتطايرها. والقفزة أو الوثبة الأخيرة له، كانت في عصر النهضة. وبحدس العبقري، يشعر بليك بالقوة العاملة في أواخر القرن الثامن عشر، تلك القوة التي سوف تنتج

---

(1) هو «شاؤول بن قيس» أو شأول حسب اللفظ العبري للكلمة. ويذكر الكتاب المقدس في «سِفر صموئيل» أنه أول ملوك مملكة إسرائيل. وهو ذاته الملك «طالوت» الذي ورد في القرآن ضمن سورة «البقرة». [المترجم].

(2) Culture and Anarchy, ed. J. Dover Wilson (Cambridge, England, 1969), 131.

التكاثر الفوضوي للشخصيات المعاصرة. وشأنه شأن سبنسر، يسعى بليك إلى إيقاف الانقسام التعددي للأقنعة. وبالخط الأپوللوني المحدد أو المقيّد، يرغب بليك في ربط الذات بالأمانة؛ ليقاطع كل الخيالات النفسية، ويحظرها. ولكنه بممارسته لهذا المسعى الأخلاقي، فإن الأداة الرئيسية التي يجدها بين يديه تكون أطيافًا وانبعاثات Spectres and Emanations- حسبما أوضحنا- تتكاثر بصورة محمومة. إن وجودهم المحتشد إلى حد التجمهر، في شعره المتشظي، يجعله في تاريخ الأدب عرْضيًّا؛ أي خاصًّا بالعرْض للتشظي ذاته الذي يشجبه هذا الشعر.

الفصل الحادي عشر

الزواج من الأم الطبيعة
وردزورث

إن وليام وردزورث William Wordsworth، وليس وليام بليك، هو من عرَّف ثقافة القرن التاسع عشر على الطبيعة. فقد قرأ وردزورث روسو وأعجب به، خلال زيارته لفرنسا في أوائل تسعينات القرن الثامن عشر. وبفعل التردِّي الأخلاقي للثورة الفرنسية، تحرَّر وردزورث من أوهامه، وتحوَّل بعيدًا عن السياسة إلى الطبيعة التي تمثِّل بؤرة آماله. غير أن عجز الطبيعة عن مساندته وجدانيًا، يصبح أحد ثيمات وردزورث الحزينة؛ فهو من البداية إلى النهاية، يرى الطبيعة بعين روسو. كما أن رفضه الاعتراف بالوحشية أو الجنس في الطبيعة، يعد مصدرًا من مصادر الكبت المحسوس الملموس في شعره. ما يقيِّد هذا الشعر، ويقلِّل من قيمته. وهذا الكبت الذي يقترب من الاكتئاب، لا بد أن يكون هو المسؤول عن عدم جاذبية وردزورث لدى القراء الشباب، والمنجذبين إلى الطاقة، ناهيك عن الرغبة. إن حالة اللاجنس sexless عند وردزورث ليست فشلًا عصابيًا، بل استراتيجية مفاهيمية تصوُّرية. فقد كان لا بد له أن يتخلَّى عن الجنس بغية عدم رؤية سادية الطبيعة، أو الشعور بها. فبليك يريدها جنسًا من دون طبيعة، ووردزورث يريدها طبيعة من دون جنس. وكما تم الرد على روسو من جانب ساد، كذلك فإن وردزورث يتم الرد عليه من جانب صديقه وزميله كولريدج. وثمَّة تكافل أو تضامن جنسي فظّ بين الرجلين: فالشاعر وردزورث يحيل إلى كولريدج ما لا يستطيع هو نفسه الاعتراف به في الطبيعة. ومن كولريدج يأتي الخط الهمجي للشيطانية الإباحية في أدب القرن التاسع عشر، ليمر من پو Poe، وهاوثورن Hawthorne، إلى بودلير، وأوسكار وايلد، وجيمس James أيضًا. فهذه الحرب المرَّة بين وردزورث وكولريدج سوف تتواصل على مدى مئة عام.

إن المبدأ الأول عند وردزورث، هو «السلبية الحكيمة wise passiveness»، والتلقّي الأنثوي يفتحنا على الطبيعة. وفي «المحاجة والرد» من الأغاني الشعرية الشعبية (1798) Lyrical Ballada الثورية لوردزورث وكولريدج، يوبّخ أحد الأصدقاء الشاعر على تبديد وقته. ويردّ وردزورث بأن العين ترى، والأذن تسمع، وأجسادنا تشعر «ضد إرادتنا أو وفقًا لها». ثمّة «قوى» مجهولة تمارس دورها علينا. هذه القوى أرضية سفلية، ولكن وردزورث يقوم بفصلها عن صلتها القديمة بالجنس والبربرية. إن الواقع نشط وفعّال، والشاعر متأمِّل واقع تحت سيطرة الطبيعة. والشعر بيان عن انشقاق جنسي، وانسحاب من المجال الذكوري التقليدي للفعل والتحقُّق. ويُعدُّ هذا بداية لحركة في الأدب الحديث، تؤدي إلى رواية ملفل Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street (بارتلبي النساخ[1]) الشهير بعبارة («أفضل ألا أقوم بذلك» [I would prefer not to])، المدفون في ذاته self-entombed، وكذلك إلى حالة صرصور كافكا الكسيح جريغور سامسا Gregor

(1) ينقل الأميركيّ Herman Melville (هرمان مِلفل) في روايته «بارتلبي النسّاخ»، ملامحَ من حياة مدينة نيويورك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وذلك عبر أحداث تدور في مكتب أحد المحامين يطلّ على شارع وول ستريت، ويشرف على ما تموج به المدينة من متغيّرات متسارعة، تتناسب عكسًا مع حالة بعض الناس، الذين يُؤْثرون البقاء في حالتهم السابقة، محتفظين بوتيرة حياتهم الرتيبة، متحدّين بطريقة ما الاجتياح الفوضويّ المتصاعد. وهي وتدور في مكتب المحامي الراوي، الذي يسعى ذات يوم إلى توسيع عمله بنشر إعلان عن حاجته إلى ناسخ للوثائق يعمل في مكتبه، يتقدّم شاب نظيف مهذب، تبدو على ملامحه سيماء البؤس، كان ذلك بارتلبي الذي سيغدو مركز الاهتمام ومحطّ الأنظار، ومغيّر العادات والتقاليد في المكتب، بل حتي في حياة المحامي نفسه. وقد وظّفه المحامي بعد بضع كلمات مسرورًا أن يكون بين فريق ناسخيه رجل له سيماء رزينة. وكما تنبّأ، أنجز بارتلبي في البداية كمًا استثنائيًا من الكتابة، وكأنه كان متعطشًا منذ مدة طويلة لشيء ينسخه، وقد بدا له أنه يمتلئ بالعمل على نسخ وثائقه من دون أي توقّف. ينكبّ على عمله بجدّ، بشكل مبهج. ثم تبدأ حالة بارتلبي بالتسبّب للمحامي بالإرباكات المتعاقبة، ابتداء من رفضه التحقّق من دقّة نسخه من الوثائق التي ينسخها كلمة كلمة، وردّه على المحامي الذي طلب منه القيام بذلك بأنه «يفضّل ألاّ يقوم به،» ولم يملك ربّ عمله إلاّ الاستغراب بداية، ثم مراعاته تاليًا، والتدبّر في حالته الغريبة، ورفضه الدائم، وتفضيله المتجدّد على عدم الإقدام على أي شيء، بل الارتكان لتلك الزاوية التي تغدو بالنسبة إليه مكتبًا ومسكنًا في الوقت نفسه. وقد اكتشف المحامي أن بارتلبي يقيم في المكتب بعد مدة، حين قصد صبيحة يوم أحد مكتبه، وتفاجأ بوجود بارتلبي فيه، وكانت المفاجأة مدوّية حين طلب منه بارتلبي استمهاله بعض الوقت ليسمح له بدخوله مكتبه. رواية قصيرة ترجمتها إلى العربية زوينة آل تويه، نينوى، دمشق. ويمكن الاطلاع على مقال حول الرواية في جريدة الحياة بعنوان «**بارتلبي النساخ لهرمان ملفل.. رثاء الإنسانية**. نسخة إلكترونية بتاريخ 21 مايو/أيار 2013. [المترجم].

Samsa.[1] إن وردزورث يهدر الذكورة لصالح الاتحاد الروحاني مع الأم الطبيعة: تحقُّق الكلية بالبتر الذاتي. فشعره إحياء لطقوسية العقائد- الأمومية- الآسيوية، التي قام كهنتها بإخصاء أنفسهم من أجل الإلاهات.

وينكر وردزورث في شعر رفيق وأليف، أننا نستطيع تعلُّم أي شيء من الكتب، أي من كلمات كتبها رجال آخرون. وبدلًا من ذلك يقول: «لتجعل الطبيعة معلمك. فالعقل «يشوِّه» الجمال: «نحن نقتل كي نشرِّح»، كل ما تحتاجه هو قلب «يشاهد ويتلقَّى» (من قصيدة «الموائد مقلوبة The Tables Turned»). إذن وردزورث يرى كما هو الحال عند دانتي Dante، أن العقل لا يمكنه أن يرشدنا إلى الحقيقة المؤكَّدة. فالعقل عند وردزورث وحشي وغير مبدع. أمَّا القتل بواسطة التشريح، فيعني أن التحليل فعل ذكوري، مخترِق وقاتل. والعقل غاية في العدوانية. القلب «يتلقَّى» المعرفة كعروس تفتح لزوجها. والتحول الجنسي عند الشاعر واضح جليّ؛ فالقوى الظلالية تظهر عند وردزورث باعتبارها طبيعة أنثوية. أمَّا الذكر، فيحقِّق كمال نفسه بالتضحية الكهنوتية بفحولته. وعندما يصبح سلبيًا تمامًا بهذا المعنى، تغمره الطبيعة بالهدايا. فهو يصبح وليدًا مقدَّسًا، وهي- أي الطبيعة- تصبح العذراء والمجوس الثلاثة Madonna and Magi.[2] وهنا نرى إيمان وردزورث بعدم وجود ما هو سلبي عند المُعلِّم. فلا يمكن أن يتضمَّن الدرس أي شيء سلبي. وقد كان هذا خطأ وردزورث الرئيسي. لذا نجد حالة من رومانسة الأسرة عند رسو للأم والطفل، حاضرة بوضوح في كل أعمال وردزورث. ففي قصيدة **الناسك** The Recluse، نراه يطلق على نفسه «رضيع الجبال nursling of the mountains» الذي روَّضته الطبيعة الأنثى، التي تنقله من قصيدة «Warrior's Schemes» (مكائد المحارب) وتخبره بأن «يكون لطيفًا، ومخلصًا للأشياء الرقيقة» (726 -45). إن التنوير يعني الخنوثة رمزيًا. والطبيعة هي نموذج

(1) من رواية Die Verwandlung (التحول أو المسخ) رواية قصيرة، نشرت لأول مرة عام 1915، من أشهر أعمال القرن العشرين وأكثرها تأثيرًا، تدرس في عديد من الجامعات والكليّات في العالم الغربي. صدرت الترجمة العربية من الرواية مؤخرًا، عن دار الجمل، بعنوان «التحول» ترجمة الشاعر المغربي وساط مبارك. [المترجم].

(2) «المجوس الثلاثة» يطلق عليهم أيضًا «الملوك الثلاثة»، أو «الحكماء الثلاثة». وقد أتى المجوس من المشرق، أي من بابل (أرض المشرق هي بالتحديد: آرام النهرين- بابل- أشور) ثم قادهم النجم إلى نينوى، ثم إلى حاران، ثم ألبو، ثم شكيم، ثم إلى قصر هيرودس الكبير، ثم إلى بيت لحم. وفى طريق العودة أخبرهم الملاك بألا يذهبوا إلى هيرودس. وأول ذكر للمجوس كان في أيام الملك نبوخذ نصّر ملك بابل (دانيال: 2). [المترجم]

الرجل. فنظرًا لكونها أنثى، أي الطبيعة، فعلى الرجل أن يصبح أنثويًا. وإضفاء الحالة الأنثوية الداخلية هذه، يحتفي بها وردزورث في كتابه الأخير الافتتاحية The Prelude، حيث يكون قلب الرجل المتطوِّر روحانيًا «رقيقًا كقلب أُمٍّ مرضعة»، وحياته مليئة بـ «النعومة الأنثوية»، «الرعاية المتواضعة والرغبات الرقيقة/ اهتمامات لطيفة وعواطف هي الأكثر رقة ولطفًا» (XIV.225-31). والرجل يبلغ مراقي الفهم الأخلاقي بالتحويل الجنسي النفسي. إذ يحتل حياته الداخلية وجدان وعواطف وخبرات أنثوية. والرؤية الحدسية هي انفصال غيبوبي عن الجسد النشط. يسميه وردزورث «ذلك المزاج الصافي الميمون»، في ذلك التعليق أو التوقيف للتنفس أو الدم الذي نمارسه في اليوجا: «لقد استلقينا نعاسًا/ في الجسد، وأصبحنا روحًا حية». العين الغربية العدوانية «أسكتت»، «لأننا ننظر إلى حياة الأشياء» (قصيدة دير تنترن Tintern Abbey). وفي الحالة التأمُّلية البحتة، لا يوجد دور اجتماعي، حيث لا يوجد جسد محدَّد للدور الاجتماعي، فالجسد هنا محيَّد، وتم تجاوز حيزه بالتسامي والتعالي.

إن الشاعر وردزورث يواصل قمع الجسد بانتظام، بوصفه الوسط الخاص بالفعل الذكوري. فعندما ينصلح حال البطل القاسي في قصيدة پتر بِل Peter Bell، تتحوَّل مظاهر فرحه إلى دموع، مذيبًا «أعصابه وأوتار أعصابه»: «عبر هيكله الحديدي أحس/ بقوة رقيقة مريحة مهدئة!»، فأليافه العضلية واهنة، إنه خائر القوى، «لطيف ورقيق مثل طفل رضيع». وكأن الهيكل الحديدي للعمارة الذكورية تداعى بفعل تغلغل الوجدان الأنثوي فيه، مستعيدًا بذلك براءة الأطفال. إن وردزورث- مثل ڤرتر عند جوته- يطابق بين الذكورة والبلوغ الفاسد. إنه يعدِّل من ملحمة ملكة الجان، بل يعكسها. ويرحب وردزورث بحالة الاسترخاء الذائب، للسبب نفسه الذي يجعل سبنسر يمقتها: لأنها تدمير تأنيثي لإرادة الذكر. والمثال على ذلك عند وردزورث، هو بستان السعادة أو غيضة الغبطة[3] Bower of Bliss، في الطبيعة الهائمة المدلاة. إنه إذن ساعٍ إلى انحراف ديونيسوسي من دون جنس. يريد أن يطيل صفاء الطفولة الوجداني، ويمده إلىٰ حالة من البلوغ، بلا دور أو نوع اجتماعي genderless adulthood. هل نحن أمام إرث بيوريتاني Puritan تطهُّري؟ إن الوجدان من دون إيروتيكية درب من المستحيل.

الشاعر «مخلوق رقيق» بعقل أنثى، يكون في أسعد حالاته عندما «يرقد» مثل «الحمامة الأم على بيضها». في كامبريدج، كان وردزورث «حساسًا» تجاه تغيُّرات الطبيعة حساسية الماء للسماء. كان طيِّعًا مثل العود «في انتظار أن يلمس النسيمُ أوتارَه» (Pre I. 135- 41, III,

---

(3) راجع: الفصل السادس من هذا الكتاب، سبنسر وأبوللو. [المترجم].

138-39). ووردزورث في الغالب يسمِّي النهر أو البحر «نهد» أنثى، أو «ثدي»؛ فإذا كان هو الماء، فهو إذن أنثى، كما هو في علوم نشوء الكون القديمة، التي تتخيَّل الأنثى أرضًا تلقِّحها السماء الذكر. كما أن السلبية الإيروتيكية موجودة ضمنًا في التصنيفات المفضَّلة في المدرسة الرومانسية لقيثارة الريح Aeolian harp. ومنها العود الذي يرمز هنا إلى خضوع الفنان لقوة الطبيعة الملهمة.

إن توصيفات وردزورث للعمليات العقلية، توصيفات مخضبة بالجنس. فهو يرى أن العقل «لورد lord وسيد master»؛ والأحاسيسَ «خادم مطيع لإرادتها her will» (Pre XII.222-23). في القصيدة تجسِّد العقل امرأة متحكِّمة متسيِّدة dominatrix، وتبدو حياة الشاعر الداخلية أشبه بالرحم: «كانت الكهوف Caverns داخل عقلي/ لم تستطِع الشمس اختراقها أبدًا» (III.246-47). بل ويستخدم وردزورث كلمة «حمل»، أو «حبَل»، و«تحبيل» بمعنى الإخصاب، في سياقات غير جنسية. إذ تظهر صورة الكهف في اثنين من الموضوعات الرئيسية المتضمَّنة في قصيدة الافتتاحية The Prelude. فعند عبوره جبال الألب، يتراءى التخيل لوردزورث كـ«قوة مريعة»، تصعد من هاوية العقل/ مثل بخار مجهول الأب» (VI.594-95). وهنا يقول جيفري هارتمان Geoffrey Hartman إن التخيُّل مجهول الأب؛ لأنه «مولود ذاتيًا»[1]. والعقل في هاويته، إنما هو أم أرضية مزدوجة الجنس، تخصِّب نفسها من دون مساعدة الذكر. والتخيُّل مجهول الأب؛ لأنه يتفادى المنبِّه الواخز للعقل الذكري؛ حيث الحدس المؤنَّث هو الوالد الوحيد. فالشاعر هنا مهتاج بتصاعد البخار، مثل الوحي الدلفي Delphic. ويعاود وردزورث الوعي الأمومي، متلقِّيًا إشارات من الأرض والقلب، وليس من السماء والعقل. وفي صور لوردزورث من قبيل «الفلق الضيق»، و«المضيق الموحش»، و«الطريق المظلم العميق»[2]. يعثر هارتمان على «التطبيقات الضمنية الجنسية الخاصة بقناة الولادة». وبحكم انحداره من ماونت سنودون[3] Mount Snowdon، فإن وردزورث يرى عقلًا يتغذَّى على اللانهاية واللامحدود، يرقد على حافة «الهاوية المظلمة» (XIV, 70-72). العقل حمامة راقدة على كهفها الداخلي. ولنتذكَّر هنا أن الفردوس المفقود Paradise Lost تُفتتح بجلوس الله «راقدًا متربعًا على الهاوية الواسعة»؛ ليجعلها «حبلى» (I.21-22). إن الوعي الشعري الأمومي عند وردزورث، يستولي على قوى الله وامتيازاته.

(1) Wordsworth's Poetry 1787-1814 (New Haven, 1964), 67.
(2) Ibid., 122, 367n.

(3) أعلى جبل في «ويلز». [المترجم].

إن العين والأذن، كما يقول وردزورث في قصيدته دير تنترن Tintern Abbey، ليست «مدرِكة» فحسب، بل هي «نصف خالقة»، وينبغي أن يكون هناك «توازن» وانسجام بين «الأشياء المرئية والعين التي ترى». ووردزورث هنا، إنما يريد أن يبلِّد العين الغربية العدوانية، من دون أن يظلمها بحالة من التوحد الأنوي الذاتي. ونراه يوبِّخ من يفشلون في رؤية «المؤانسة» و«الأخوة» بين الرجال والأشياء الطبيعية بوصفهم «عقول سلبية». (Pre XIII.375-78, II.384-86). وفي هذا الاستخدام السلبي negative لكلمة «سالب passive»، ليس متوقَّعًا. فوردزورث يهاجم «الاختيال، والحماقة، والجنون، عند الرجال/ ممن يزجُّون بأنفسهم في العالم السلبي/ كحكام للعالم» (Pre XIII.66-68). وكما قالها هتلر؛ فإن الجماهير أنثوية. إن وردزورث يزجّ بالحكَّام المتنصبين ذاتيًا ويغتصبون الشعب. «روح أمومية واحدة» تملأ العالم، باستثناء الأماكن التي يكون فيها الرجل قد صنع «أداة، أو نفَّذ شيئًا سلبيًا» بلا عدل (من قصيدة الرحلة الخلوية The Excursion)، (IX.111-16). الحكومة الفاسدة هي بالضرورة ضد الطبيعة. في مسرحية وردزورث، الحدود The Borders، «إن طغيان سادة العالم» لا يحيا إلا «في خنوع الأرواح المخصية البليد» (III.354-57). السيطرة تتطلَّب خضوعًا. والسلطة السياسية ما هي إلا جنسٌ سادومازوخي. في سوناتات 1803، يحثّ وردزورث إنجلترا على أن «تفطم» قلبها عن «غذائها الإخصائي». إنجلترا راكعة، ترضع الجنس الخطأ، ومن السدَّادة الخطأ.

إن حدوث السلبية السالبة المخصية، مقرون عند وردزورث بخضوع الرجال أنفسهم لا لطبيعة أنثى أمومية، بل لرجال آخرين. فمن وجهة نظره يُعدُّ قبول الطغيان السياسي خيانة لحب الأم المقدس. كما أن الرجل الاجتماعي الحديث، هو غلام مأفون يُلاطُ به أخلاقيًا، مثل شخصية سبورس Sporus معشوق البلاط عند بوب Pope. ومن هنا، فإن وردزورث كانت لديه مثل بليك، العقدة الجنسية أو الغموض الجنسي الخاص به. فالرجل قد يختار الخصاء في خدمة الدولة، مسفِّهًا تخيّله، أو قد يختار الزواج من إلهة أُم. ولكن مَن العروس، ومَن العريس؟ وردزورث، ابن وزوج، مخصيّ ذاتيًا. وبليك المدافع عن الذكر من شأنه أن يدين هذا الزواج، وأن تلفظه الكنيسة.

إن وردزورث يجلُّ المعاناة، وكذلك الإدراك. لأن «الفعل عابر سريع الزوال»، إنه مجرَّد «حركة العضلة»، بينما «المعاناة دائمة، غامضة، ومظلمة، وتشترك مع الطبيعة في لامحدوديتها». (Bor III.405-10). ومن خلال المعاناة، يدخل المرء في هاوية وردزورث

المظلمة. والمعاناة هي السر الإليوسيني[1] Eleusinian mystery، كهف أرضي سفلي. والفعل ذكري، أما المعاناة فأنثوية. وأفعال الرجال «سريعة الزوال»، ولكن تجلِّيات النساء في الذكور المتطابقين مع المرأة «دائمة». كما أن النشاط الجنسي عند وردزورث في حالة من أحلام التضحية بالذات أو تقديمها قربانًا.

وبمراجعة الأقنعة الجنسية الواردة في مجمل أعماله، نكتشف استبعاد وردزورث الجذري لواحد من الأنماط الإنسانية، ألا وهو نمط الرجل البالغ ذي الفحولة النشطة. فأشعاره مليئة بالأطفال، والنساء، والرجال المسنين، والحيوانات. كما أن حجرًا في الطريق يثير مشاعر الشفقة عند وردزورث، أكثر مما يثيرها رجل ناضج الذكورة. والخروج أو النفي من المجتمع، يلقى احترام وردزورث الروسوي Rousseauist تلقائيًا. ونظرًا لمطابقته بين المجتمع والذكورة، فإن الذكر الصراح المنتصر، والمعجب بنفسه، ذاك الفائز بالمراهنات الاجتماعية، ممنوع من دخول شعره. الرجل عند بليك هو كل شيء، وعند وردزورث لا شيء، صفر أخلاقي. وعلى الرغم من أن عاطفة وردزورث، تبدو شمولية من الناحية الأيديولوجية، إلا أنها ليست كذلك في واقع الأمر. فكلما ازدادتْ إغفالات الفن وضوحًا، كلما كبر حجم الانحراف أو الميل التخييلي. كما أن وردزورث يستشيط كرهًا واشمئزازًا تجاه الذكور الفواحل.

وكي ينساب وجدان وردزورث نحو الذكر، يجب أن يعاني الذكر نوعًا من تحجيم الفحولة. فنحن بالفعل حين نلتقي بحارًا في قصيدة «حوادث على سهل سالزبوري» Incidents upon Salisbury Plain، نجده عجوزًا ومجدبًا.. أقدامه نصف حافية، ومعطفه العسكري الأحمر باهت، ومرقَّع، وممزق. كما أنه قاتل؛ ومن ثم فهو - مثل قابيل Cain- محكوم بلعنة الطواف والترحال وحيدًا. وفي قصيدة الافتتاحية The Prelude، يلتقي وردزورث برجل طويل في ملابس عسكرية «ذراعاه هزيلتان منهكتان»، و«رجل آخر نحيل ضامر/ لم يُرَ من قبل لا في ليل أو نهار» (IV.387ff). إنهما بحّار وجندي تم طردهما خارج التراتبيات الاجتماعية. إنهما

(1) كانت الأسرار الإليوسينية عبارة عن احتفالات بمراسم تكوين جماعة، أو طقوس الانضمام إلى جماعة أو مجتمع ما. وكانت هذه الاحتفالات والمراسم تعقد سنويًا في إطار عقيدة أو ديانة ديمتر Demeter وابنتها برسيفون Persephone في بلدة إليوسيس Eleusis. وقد ارتبطت هذه الطقوس بأسطورة ديميتر وابنتها برسيفون، التي تمثل فكرة الموت والبعث. وبالتالي فكرة الحياة بعد الموت. وهذه الطقوس كانت تهدف إلى كشف ما سيحدث للمرء حسب المفهوم الميثولوجي الإغريقي، بعد دفنه وقد اعتُبرت هذه الطقوس سرية للغاية في اليونان القديمة، وكان يحكم بالموت على كل من يحاول كشفها للعامة. وبالتالي لم تعرف طبيعتها إلى الآن لقلة المصادر عنها، ومن المعتقد أن التابعين لهذه الديانة، كانوا يتعاطون مشروبًا مهلوسًا مكونًا من الشعير الذي يحتوي على مادة مخدرة. راجع وكيبديا، مادة إلفسينا: https://en.wikipedia.org/wiki/Eleusis. [المترجم].

يمثِّلان فتات الحضارة، وهي تتحرَّك بوضوح عبر التاريخ. وحسبما أوضحنا، فإن حالة هذين الرجلين من انقضاء عهدهما، وإبطال فائدتهما؛ فضلًا عن «إفقارهما»، هي كلها أسباب وجيهة لإعجاب وردزورث بهما. ثمَّ بحار آخر يظهر في قصيدة «السائق» The Waggoner التي تبدأ بتعقُّب ما يقوم به من مغامرات، ومتابعتها بطريقة نزيهة، وعادلة إلى درجة تثير الدهشة، فهل يمكن أن يكون هذا أخيرًا هو نموذج الذكر الفحل على النمط الوردزورثي؟ كلا، فبعد مائة سطر شعري لاحقة: «فزَّ البحار من مقعده/ يعرج (ربما أخبرتكم سابقًا/ أنه كان أعرجَ) عبر أرض الغرفة»!! (II.102-04). لقد ذكرت أمثلة تؤكِّد ما ذهبت إليه هنا، من أنه لا بد للرجال الذكور من أن يتعرَّضوا للتشويه كي يدخلوا شعر وردزورث. كما أن الشاعر قد اعتاد كثيرًا على أن يفسد كمال ذكوره جسديًا، أو يوهنهم روحانيًا، إلى درجة أنه يخفي عَرَج البحَّار في مستهل القصيدة، تاركًا إيانا نفهم الأسى وكأنه افتراض متعلِّق بصدمة في عالمه الشعري.. إذ ربما كان وردزورث يتخيَّل أن البحَّار ذكر فحل، ولكنه وقتئذ يجد تخيله متيبسًا متجهِّمًا بحضور كيان غريب جدًا، وعائق جنسي. كان عليه أن يقفز إلى الخلف ليلغي التضمين المزعج للذكورة (ربما أخبرتكم سابقًا/ أنه كان أعرجَ)!!.. هكذا يمكن للقصيدة أن تتواصل، بعد أن يكون البحَّار قد تم تحويله- بتعجُّل- إلى أعرج، في جملة اعتراضية خرقاء.

وهناك شاب أمريكي جذَّاب يظهر في «المقطوعات الشعرية الرثائية» Elegiac Stanzas (1820)، ولكنه يظهر فقط لأنه غرق في إحدى البحيرات في زيورخ. وفي قصيدة فودراكور وجوليا «Vaudracour and Julia» ثمَّ رجل شاب يلاحق محبوبته بعنف، ثم يعتزل إلى إحدى الغابات ليربِّي طفله غير الشرعي، كان لا بد أن يحدث له ذلك. كما أن الأطفال يموتون بسبب خطأ غامض يرتكبه الأب الذي يتدهور به الحال إلى الدخول في سكوت أبله. هنا جانب أخلاقي، مؤدَّاه أن الفحولة تنزلق بتعرُّج منحدرة نحو القذارة. وفي قصيدة «ميشيل» أيضًا هناك شاب في الثامنة عشرة من عمره يقدم على قتل شخصية وسيمة. وهكذا يدبِّر وردزورث الحرون الحاقد على الذكور الكُمَّل، له كارثة في لندن «المتفسِّخة»: مصيبة «خزي وعار» تؤدِّي به إلى الخروج من البلاد. وبابل هي المدينة التي تغوي الرجال للدخول في التجربة الجنسية الساقطة تلقائيًا. وفي قصيدة «القلب يحسن الوثب» Heart-Leap Well نرى فارسًا يبني «منزل- اللذة»، حيث يقتل ذكرًا ويلهو مع «عشيقته». فالقصيدة توازي بين القتل والجنس؛ تمامًا كما هو الحال في فاوست، حيث سيطرة الطبيعة تعادل سيطرة المرأة. وفي الجزء الثاني من القصيدة نفسها، يتلاشى القصر، وتحل على المكان «اللعنة»، والشجر «جذوع بلا حياة».. أي أن الحالة القضيبية عقيم، في ما يُعدُّ لطمة قوية للطبيعة.

وفي قصيدة «صباحَي أبريل» The Two April Mornings وزميلتها قصيدة «النافورة The Fountain»، نجد ناظر المدرسة الذي يبلغ من العمر اثنين وسبعين عامًا، يتذكَّر فترة بلوغه كـ «رجل صلد قاسٍ». ومن ثَمَّ؛ فإن الفحولة أيضًا لا توثَّق إلا بعد أن تكون قد فُقدت، وولَّى زمانها. إنها مبعدة تمامًا في عديد من الإزالات السردية، ذاكرة بلا ذاكرة؛ حيث تنتهي القصيدة الأولى بتذكُّر وردزورث لما تذكَّره ناظر المدرسة؛ أي أن الفحولة تكون موضع تأمُّل من خلال عدسات السن الغائمة. وفي قصيدة «آخر القطيع The Last of the Flock» نلتقي بـ«رجل في تمام صحته.. مكتمل النمو»، ولكنه ينتحب في الطريق! لقد كان ذات مرة غنيًّا، ولكنه باع أغنامه الخمسين مجموعة تلو الأخرى؛ ليشتري طعامًا لأطفاله. فها هو وردزورث يحول تضاؤل القطيع إلى صلاة للرجولة المضمحلة: خمسون، عشرة، خمسة، ثلاثة، اثنتان، واحدة، ثم لا شيء. إن علم الحساب عند وردزورث، هو رسم بياني لإظهار مستويات تقلُّص المجال البطريركي. فمع ضمور ممتلكاته لتتقلَّص إلى حدود جسده فحسب، يأخذ بطل القصيدة، شأنه شأن أوديسيوس Odysseus ولير Lear في التلاشي إلى «لا أحد». فانحداره الوردزورثي يشبه حالة انتزاع الثدي، أو بتره، عند كلايست Kleist في بينثيسيليا، والذي يعني أيضًا تقليصًا جراحيًّا للذات. إن وردزورث يتعاطف مع فحولة الذكر في قصيدته «آخر القطيع»؛ لأنه يعاني؛ ولأن هويته الذكرية تعدو مسرعة إلى نقطة التلاشي. فالرجل يصبح أعظم عند وردزورث، كلما كان أقل. فالتضحية بالذات والاستشهاد على الملأ، تجعل الرجل في عداد الأبرار من منظور عقيدة الطبيعة الأنثى.

وفي قصيدة «شخصية المحارب السعيد Character of the Happy Warrior» يتساءل وردزورث: «من هو المحارب السعيد؟»: من هو/ الذي يتمنَّى كل رجل مسلَّح أن يكون في مقامه؟». وهذه في الحقيقة هي المرة الأخيرة التي سنسمع فيها كلامًا عن الأسلحة، حيث يتبيَّن لنا أن المحارب الأمثل، هو من «يجعل كيانه الأخلاقي المسألة الأولى بالرعاية». وهذه القصيدة ليست سوى سلسلة من الأسس والقواعد الأكثر قابلية للتطبيق على الفيلسوف، منها على الجندي. ففي «المحارب السعيد»، لا نجد سحر الفعل أو بهائه، إنما نجدهما في صفة الكينونة فحسب. وفي مرحلة متأخرِّة من مساره المهني، أضاف وردزورث تمهيدًا يكشف لنا فيه عن أن هذه القصيدة كانت ملهَمة بشخصية اللورد نيلسون Lord Nelson: «ولكن حياته العامة كانت ملطَّخة بجريمة كبرى، لذا... لم أكن قادرًا على ربط اسمه بالقصيدة كما تمنَّيت». لقد كانت جريمة نيلسون هي علاقة غرامية مع إيما Emma ليدي هاملتون Lady Hamilton. هذا النشاط الجنسي المفتوح، والمختلط الداعر، على أية حال، لبطل

إنجلترا الروائي، تسبب في إسقاط اسمه من لائحة الشرف في شعر وردوزرث! فكل ما كان يمتدحه الشاعر بايرون Byron، كان يدينه وردوزورث الذي يضيف: إن فضائل المحارب السعيد كانت موجودة في أخيه، قائد السفينة الذي مات حين تحطمت في البحر عام 1805. هذا الأخ الذَّكَري يظهر بالاسم في شعر وردزورث.. ولكنه بطبيعة الحال لا يظهر إلا في «القصائد الرثائية»، بعد موته.

وثمَّ تجل للفحولة واضح وأخَّاذ في قصيدة الافتتاحية The Prelude، وهي رؤية تواتي بوردزورث الشاب إلى القرب من أثر ستونهنج[1] Stonehenge. كان يسمع أصوات القبائل البدائية في الحرب، ويرى «أحد البريطان لابسًا رداء جلد الذئب/ بدرع، وفأس حجرية»، صورة «فخامة وعظمة بربرية». (XIII.312-26). وهنا هي المرة الأولى والوحيدة التي تكون فيها مخيلة وردزورث مهتاجة، ومتقدة بفضل فعلِ ذَكَرٍ صراح. ولكننا مرة أخرى، أمام الفحولة التي لا تدخل شعر وردزورث، إلا بوصفها ذاكرة تندفع في الزمن إلى الخلف. إن وردزورث المسن، يتذكَّر وردزورث الشاب من خلال ذاكرة عنصرية. هذا البريطاني الشرس ينتمي إلى ما قبل التاريخ. إنه رجل في الطبيعة، خارج المجتمع المعاصر وسابق عليه، المجتمع المعاصر الذي هو بؤرة العدوانية عند وردزورث. وهذا مثال آخر من قصيدة الافتتاحية؛ لنكمل به مسحنا الجنسي. ففي هواء الصيف المنعش، يرى وردزورث عاملًا مفتول العضلات يلاطف «طفلًا مريضًا» في حجره، ويربِّت عليه (VII.602-18). تمامًا مثل هرمس Hermes مع ديونيسوس الرضيع، عند براكستيلز Praxiteles، يظهر العامل عند وردوزرث في صورة مربية أطفال kourotrophos. إنه أُمٌّ ذكرٌ، من فئة الخنوثة التي أدعوها «تيريسياس» Teiresias. وعلى نحو لاشعوري، فإن العامل قد شكَّل نفسه وفق الروح الأمومية للطبيعة. فالطفل يرقِّق من نوعه الجنسي، أو دوره الاجتماعي، بما يجعله مقبولًا لدى شاعر كوردزورث.

ذلك أن وردزورث لم يستثمر أبدًا وجدانه في شخصيات تتمتَّع بفحولة نشطة فاعلة، اللهم إن كانت هذه الفحولة مسوَّغة بالمعاناة والمشاعر الأنثوية، وإلا سيراها عبر منظور ذاكرته الاستبعادي. ونظرًا لأن الأنثوية تغمر العالم المصنوع أو المبدَع، فإن الذكر الصافي منبوذ

(1) أثر يرجع إلى عصر ما قبل التاريخ في سهل سالزبوري، بمقاطعة ويلتشير جنوب غرب إنجلترا. يرجع تاريخه إلى أواخر العصر الحجري وأوائل عصر البرونز (3000ق.م- 1000ق.م). وهذا الأثر رغم شهرته حاليا أصبح أطلالا. ويتكون من مجموعة دائرية من أحجار كبيرة قائمة ومحاطة بتل ترابي دائري. ويعتبر ستونهنج من أكثر الآثار الحجرية الضخمة شهرة وحفاظا في أوربا. [المترجم]

منها. ليس له الحق في الحياة في داخلها. وكي يتم قبوله في ساحة وردزورث الخضراء، على المرء أن يشرع في سلسلة عقابية من امتحانات القبول. وفي ظل برنامج قبول خاص، يكون للنساء، والأطفال، والرجال المسنين فيه منزلة ذات امتيازات، كأقليات محرومة من المزايا في مجتمع بطريركي. وعلى الذكور الآملين في القبول والالتحاق به، أن يشرعوا في طقوس المرور rite de passage التي لا تخلو من مخاطر مهلِكة. فلا بد لهم مثلًا أن يعانوا معاناة عميقة، وربما يموتون، أو يجب أن يصيروا أُمهات. إن كل خيار هو في حقيقيته خيار ينطوي على تحويل الجنس، أو تغييره. ومن ناحية الاشتقاقية، أو الإيتيمولوجية، أن يجتاز امتحان القبول matriculate يعني دخول عالم الرحم والأم. وردزورث هو المستشار الحديدي لاجتياز امتحان القبول الروحاني، يغمر كائناته في وجدان أمومي مرقّق.

إذن، ما الأقنعة الجنسية الأخرى عند وردزورث؟ إنني باستقراء شخصيات وردزورث، يمكنني أن أخلص إلى أنه كلما كان الشخص وجدانيًا، وأكثر بعدًا عن وردزورث، تمتع بتصوير أدبي أكثر تفصيلًا. كما أنه كلما كان الشخص محوريًا من الناحية الوجدانية، كان تصويره أكثر غموضًا وتبجيلًا. فالشاعر يسمِّي زوجته المستقبلية «ماري هوتشينسون» Mary Hutchinson: «شبحٌ للسرور، a Phantom of delight»، «طيف جميل a lovely Apparition». إنها «شكل راقص dancing Shape»، «صورة فرحة»، «روح»، ولكنها أيضًا امرأة، «تتلألأ بِسنى ملائكيّ».. القصيدة تبدأ وتنتهي بماري، أي بدور أو نوع اجتماعي/ جندر متداع. ويعاود وردزورث في قصيدة الافتتاحية، تسمية ماري «الشبح» و«الروح» (XIV.268-70). وشخصية لوسي Lucy الغامضة، تتلاشى إلى حالة من الإبهام الشكلي، «تتدحرج في دورة الأرض النهارية/ بالصخور، والأحجار، والأشجار»، («غفوة تسد روحي»). ما وراء الشخصية، حيث تغرق لوسي في المسوخ وتحوُّلات الطبيعة الديونيسوسية؛ ربما تكون هذه تفصيلة لذروة رواية الراهب عند لويس Lewis. إن ماري الملائكية تتحرَّك إلى أعلى في سلسلة الوجود، بينما لوسي تتحرَّك إلى أسفل. ولكنهما الاثنتان تعانيان المصير الوردزورثي نفسه: جسداهما يفقدان حالتهما المادية، ويفقدان الجنس أيضًا. فبتقليص حضورها إلى مجرَّد وجود ماديّ، تفقد لوسي دورها الاجتماعي وهويتها الإنسانية.

إن وردزورث يستخدم إبهام الشكل نفسه مع أخته دوررثي Dorothy، التي تُعدُّ إلى حدٍّ بعيد هي الشخصية الأكثر أهمية في حياته، كما كان هو بالنسبة لها. لقد أطلق عليها كولريدج بعد خصامه مع وردزورث، وعلى نحو لاذع (الإغريقية) «الأخت- عابدة- الأخ»، أو الأخت- أَمة- الأخ». إننا في شعر وردزورث، نجد دوروثي بلا جسد، أي بلا جنس

sexless. ولا يهم هنا كم مرة سيقرأ المرء قصيدة دير تنترن Tintern Abbey، فظهور دوروثي في النهاية، يكون مخيفًا ومروِّعًا دائمًا. ويبدو أن وردزورث المستغرق في الذات، وحيد تمامًا في تأملاته وذكرياته. إن دوروثي تتحوَّل فجأة إلى مادة، مثل روح تتجسَّد. في البداية، يكون نوعها الاجتماعي غير واضح: «أنت أيا أعزَّ صديق/ عزيزي، صديقي»؛ هو نفسه وردزورث التكريمي التشريفي المجرِّد، يستخدم هذه الكلمات نفسها مع كولريدج طوال قصيدة الافتتاحية. إننا بعد ثمانية أسطر شعرية بطولها، نتحصَّل على معلومة حول جنس أو هوية هذا الصديق. ولكننا نقرأ أن وردزورث يستمع إلى صوت الصديق، وينظر في «الأضواء الباهرة» لأعين الصديق. على مدى ثمانية أسطر يتركنا الشاعر نطفو هائمين، بلا أية مساعدة، أو إشارة، معلَّقين بصدد نوع أو جنس الصديق. ونحن هنا مطالبون أن نستمع إلى صوت وننظر إلى أعين كائن بنوع اجتماعي غير ثابت أو محدَّد.

دوروثي في قصيدة دير تنترن Tintern Abbey شخصية بلا جسد أو جنس، هي الأنثى الكامنة الأنيما[1] اليونجية Jungian anima، أي هي جانب داخلي للذات في حالة إسقاط لحظيّ. ومن هنا تأتي المفاجأة في تجلِّيها، حيث إنها على مدى معظم أجزاء المونولوج الداخلي في القصيدة، لم تكن بارزة في الواقع أو ظاهرة ظهورًا خارجيًا لأخيها. وعندما يسمع وردزورث في صوت دوروثي «لغة قلبي السابق»، ويرى في عينيها «متعه السابقة»، يبدو وكأنه يتأمل في توأمه أو قرينه. بلوم Bloom يسمِّي دوروثي «التجسد أو الحلول لذاته الأولى»[2]. فبتحديقه في وجه دوروثي، إنما ينظر وردزورث في مرآة سحرية، ويرى ذاته الماضية. وهو في ذلك مثل بريتومارت Britomart عند سبنسر، حين تنظر في البلورة الكريستالية أو المرآة؛ لترى ذاتها المستقبلية في صورة متبدِّلة جنسيًا. وكولريدج يتحدَّث عن مرآة بوصفها «المرآة الأخت». ووردزورث عندما يرى نفسه في أعين دوروثي، يكون مثل معشوقة جون دون Donne التي ترى انعكاس صورتها في دموع الشاعر. السطور الثمانية المعلَّقة جنسيًا عند وردزورث، تمثِّل لحظة المخاض النفسي التي ستُولَّد فيها روح الأخت من قرينها الذكر في أخيها. والموضوع هنا يسجِّل الاندماج المنظَّم بين نوع دوروثي الاجتماعي وهويتها، حيث إنها تنسحب من تعايشها مع أخيها، مثل القمر منتزعًا نفسه من الأرض البدائية.

ودوروثي تحوم حول وردزورث، مثل روح حارسة تحافظ على سكوتها المتميز إلى أن يتم استدعاؤها. وهي مستشارة طقوسيًا لأن وردزورث يحتاج إليها؛ ليسحق ويبدِّد قلقه المفاجئ.

---

(1) راجع هامش المترجم في الفصل التاسع.

(2) *The Visionary Company* (New York, 1961), 146.

لقد فرغ لتوه من إتمام تاريخ علاقته مع الطبيعة منذ الطفولة. وهو الآن يحتاج إلى إعادة التأكيد على أنه ما زال «عاشقًا للمروج والغابات/ والجبال»، ولكن ثمَّة شيئًا قد تغيَّر. ففي مخاطبته لدوروثي، يضيف وردزورث في جملة اعتراضية، «عارف أن الطبيعة لم تخن قط/ القلب الذي عشقها». هذه المعرفة هي أمل تحت إجبار. كما أن تحوُّل دوروثي المادي أو تجسُّدها، هو استراتيجية وردزورث لمنع اليأس من الاقتراب. إنها تمثِّل رمزًا مرئيًّا للقرابة، يمكنها أن تخمد خوف وردزورث عند موت علاقته الصافية مع الطبيعة. بروتيوس Proteus غيَّر شكله ليضل ملاحقيه إلى أن غُلب. وتحولات بروتيوس هي التدفُّق لوجدان وردزورث، تثيره إلى أن يطوِّعها بالقوة في شكل إنساني، أخته. والشاعر من الناحية العقلانية يمسك بأخته التي وضعها في حالة خارجية، وأبرزها؛ لمنع رؤيته التوحُّدية مع الطبيعة من أن تنزلق أو تروغ منه. «عارف بأن الطبيعة لم تخن قط»: هذه مادة ذات أهمية قصوى من الناحية الوجدانية، مرسلة في عبارة من صيغة «عارف»؛ اسم الفاعل participial phrase. فيرجينيا وولف تفعل الشيء نفسه في روايتها إلى المنارة To The Lighthouse، حيث موت السيدة رامساي Ramsay يُعلن عنه عرضًا في عبارة مُصاغة باسم فاعل. والسيدة رامساي هي أم وولف الكاريزمية التي سبَّب موتها المبكِّر أول انهيار عقلي للروائية، وكان الكارثة التي وضعت حدًّا لحياتها. وهذه الصيغ من جمل اسم الفاعل، تمثِّل صياغة طقوسية، وإبعادًا للوجدان الذي لا يُطاق. لقد ماتت أم وردزورث عندما كان في الثامنة من عمره. وهو يتحدَّث عنها في قصيدة الافتتاحية، قائلًا: «لقد تركتنا معدمين» (V.259). الأمهات تخون. والطبيعة هي الأم الثانية الهاجرة للشاعر وردزورث.

لذا؛ تظهر روح الأخت فجأة في قصيدة دير تنترن لأن وردزورث متعب بفعل نوع جديد من العَوَز، ألا وهو رحيل الطبيعة الأمومية الحبيبة. وربما يكون من سمات أنيما anima أو الأنثى الكامنة في الذكر أنها دائمة الظهور في لحظات الأزمة الروحانية. وها هو ريتشارد نيكسون مخاطبًا الأمة صباح رحيله عن البيت الأبيض بعد استقالته، نراه مغلوبًا بذكريات أمه؛ إذ قال وعيناه مغرورقتان بالدموع: «لقد كانت قدِّيسة». وقد أذهلتني آنذاك سخرية الإعلام بهذه الحالة؛ بوصفها صيغة لحسبة نيكسونية Nixonian calculation. فالإيطاليون مثلًا لا يرون أي تفاهة في أن يتحدَّث المرء عن أمه في ذروة لحظات حياته الدرامية. فالجنود الإيطاليون المرميون جرحى، على أرض المعركة في الحربين العالميتين، لم يكونوا يستدعون زوجاتهم أو حبيباتهم، بل «ماما، ماما» تحديدًا. وفي لحظة خسارة نيكسون الشديدة، وتداعي

القناع الذكري الأعلى سياسيًا، فقد شرع نيكسون في البدء برحلة من بنات الذاكرة البروستية[1] Proustian، أو التدفُّق اللاإرادي للذاكرة من الحاضر الباهت الملوَّث للذات، إلى فردوس أسطوري مفقود يتمثَّل في الطفولة. إنه في هذه «العملية»، يستدعي أمه التي كانت- من وجهة نظري المطروحة للنقاش- شديدة الاستثارة. لقد كانت بالفعل تحوم في مجاله بوصفها الأنثى الكامنة الأنيما المسقَطة مرئيةً بادية لعين التخيل. إن الرياضيين يشهقون ويصرخون على خطوط التماس في الملاعب، عندما يحقِّقون نصرًا شخصيًا، وينظرون في الكاميرا ويصيحون «هاي ماما!». إنهم نادرًا ما يقولون: «هاي داد»؛ لأن صورة الأب لا يمكن أبدًا أن تفعل فعل الأمهات، والأخوات، والفتيان الجميلين، كشعار رمزي للمرور من عالم تخييلي إلى آخر. فالأب والأخ هما المجتمع؛ والأم والأخت هما الوجدان.

في قصيدة الافتتاحية تلعب دورثي دور ربَّة الفن والشعر؛ مؤكِّدة على موهبة وردزورث الشعرية. إنها وكيلة الزواج، أو دليل الأرواح psychopompos يقوده عبر عالم الوجدان السفلي الأورفي Orphic، باتجاه «ذاته الحقيقية». وما شدَّه بعيدًا عن قسوة «ورعب» الأسلوب الذكري عند ميلتون Milton إلا «تأثيرها الحلو» عليه: «لقد كنتَ دائمًا حزينًا واهنًا/ هذا التجهم والقسوة المفرطة». إن أنوثتها تدفَّقت، وأثَّرت على مزاجه (XI. 333-48, 50 -237 XIV). لقد كانت هوية وردزورث الروحانية مع أخته، شديدة الكثافة، إلى الحد الذي يجبرنا معه على تصنيفها كنوع من جنس المحارم رومانسي الطابع. وفي اعتقادي أنه من غير الوارد تصديق ما يلمِّح إليه بعض النقاد، من أن الاثنين ربما كانا متورطيْن جنسيًا. أما الرومانسي الذي ربما يكون قد ارتكب جنس المحارم فعليًا، هو بايرون Byron، ولكنه لم يمارسه طويلًا. إن طبيعة الصفاء بين دورثي ووردزورث، قد حوَّلت غشيان المحارم إلى مبدأ روحاني. وأتكِئ هنا على قصيدة شلي Shelley روح في روحيEpipsychidion، لأن تقدِّم غشيان المحارم الرومانسي باعتباره مجازًا فنيًا للتشبع بالهوية حد الإفراط. إنها وسيلة قديمة لدفع عجلة التاريخ خلفًا، وتمكين الشاعر من العودة إلى مصادر الإلهام الرئيسية الأولية.

وفي ذروة إشارته إلى دوروثي في قصيدة الافتتاحية، يقول وردزورث إن الحالة الاشتراطية

---

(1) نسبة إلى الكاتب الفرنسي مارسل بروست Marcel Proust. والمقصود هنا هو ما صاغه الكاتب من مصطلح الذاكرة اللاإرادية involuntary memory وهو مفهوم يرتبط بالذاكرة الإنسانية، يستدعي إشارات الحاضر في الحياة اليومية، ويثير أمورًا وتجميعات من الماضي من دون مجهود واع أو شعور. [المترجم].

الأعلى لرجل المخيلة، هي «الواحدية، أو الانفرادية» (XIV 211). فالزوج أو الزوجة، يكون أو تكون فائضًا على الحاجة، نظرًا لأن الرجل الفائق يحتوي في قرارة نفسه على الجنسين متزاوجين. ويسمِّي الكاتب ولسون نايت G. Wilson Knight هذه الحالة من «الاندماج الأعلى» عند وردزورث، بوصفها «كلية تتجاوز الحالة الطبيعية»، و«حالة خنوثية»[1].. ويقول بلوم Bloom عن جميع الفنانين، «الشاعر في الشعر لا يمكنه أن يتزوَّج، أيًا كان ما يختار الشخص- الكامن- في الشاعر أن يفعله»[2]. وفي قصيدة **الافتتاحية** ثمَّة سلسلة اتصال مباشرة، على مدى سبع عشرة سطرًا، من «انفرادية» وردزورث إلى القلب «الرقيق مثل قلب أم مرضِعة». إن وردزورث يضفي حالته الوجدانية على العالم الأنثوي، ويجعله حالة عروس تخصّه. وهو هنا يفكِّر في الرسولة الملائكية التي حبَّلته بقوتها الأنثوية، ألا وهي دوروثي التي يسمِّيها «أخت روحي!» (232). الأخت هي نصف الروح الأنثوي، تتيح للشاعر أن يظلّ متفرِّدًا ووحيدًا بامتياز، مجوسيًّا يتأمَّل الواقع، ولكنه لا يخضع له.

إن شعر وردزورث يمثل النساء الثلاث الأقرب إليه كشخص مخرَّب متخلخل، وهشّ جسمانيًا. بمعنى آخر: إن التأثير القوي لوردزورث، يطمس المحيط الكنتوري الأنثوي. فالشخصيات النسائية لقصائده القصصية المجازية، هن أكثر فصلًا وحسمًا، تمامًا مثل حضورهن الفيزيقي. وكلما قل حب وردزورث لامرأة، كانت أوضح ظهورًا في الكتابة. والغريب على شاعر طبيعةٍ، هي حمية وردزورث في تجريد المعشوقة من المادية، أو إضفاء حالة الملائكية عليها. فهي تتوقَّف عن أن تكون هدفًا، وخصوصًا هدفًا جنسيًّا. هل يخشى وردزورث من عينه العدوانية؟ فلنقارن إذن هذا الأسلوب التعميمي، بالتكنيك الذي يستخدمه وردزورث لتصوير أكثر شخصياته تميزًا: أي بعزلة الذكر المسن. إن شحاذ كامبرلاند Cumberland العجوز- على سبيل المثال- يأكل كسرات بقايا طعام يخرجها من «زكيبة بيضاء من أثر الدقيق»، وتتساقط كميات من لبابة الخبز من «يده المشلولة» وجسده «محني كالقوس». وفيما هو يواصل «الزحف»، تضرب الريح «عُقيصة شعره الرمادي على وجهه الذابل»، هنا يظهر جامع العلقيات Leech-gatherer في قصيدة «العزيمة والاستقلال» «هَرِم عاجز»، بجسد «محني»، أي يبدو هو الأكبر سنًا «الذي كان له شعر رمادي». إنه يدفع نفسه «أعضاؤه، وجسمه، ووجهه الشاحب»، على عكاز رمادي «من الخشب المكشوط». هذه الشخصيات يبدو تصوير تفرُّدها من خلال التفاصيل، مبالغًا فيه أكثر من تفرُّد دوروثي أو

(1) *The Starlit Dome* (London, 1970), 23. *Lord Byron's Marriage*, 257.

(2) *A Map of Misreading* (New York, 1975), 19.

لوسي أو ماري. فهي شخصيات تتمتَّع بخصوصية التعاسة الحزينة التي تسم أسلوب الصحافة الفوتوغرافية التشهيرية.

إن حالات العزلة الذكرية عند وردزورث ينظر إليها بوصفها أعمالًا، أعمالًا فنية، صنعتها الطبيعة المكتسحة. الباقون أحياء بعد تحطُّم معيَّن للحضارة، نراهم متأثِّرين بالعوامل الجوية، مثل خشبة طافية فوق المياه يتقاذفها السيل. نحولتهم ونحافتهم التي تشبه تماثيل جياكوميتي Giacometti تمثل هزالًا وذبولًا بفعل التجربة التي لا ترحم. فالقوى الخارجية تفترس الإنسان في حال أقرب إلى امتصاص الطبيعة. ولا شك في أن العزلة والتفرُّد سمتان موقَّرتان مقدَّرتان، ولكنهما مشلولتان. إنهما موجودتان في حالة سوداوية من تحجيم الفعل، والتحدُّد الذي لا مفر منه، حيث لا مجال سوى لإمكان تحقق الاستجابات السلبية، مثل الصبر والتحمُّل. لقد قالها وردزورث، في الحكمة الكلاسيكية للتوحُّد الرومانسي: «لقد كنت في الغالب عاجزًا عن التفكير في أشياء خارجية، مثل عجزي عن امتلاك وجود خارجي». إن خصوصية وكثافة العزلة الذكرية، إنما تأتي من محاولة الشاعر إبرازها إلى الخارج، وإخراجها من داخله؛ ليثبِّتها ويرسِّخها كبؤر مؤقَّتة للإدراك. ولكنْ ثمَّة فضاء مفتوح محرَّم يحيط بها، أرض تيه قاحلة تثير رُهاب الأماكن المفتوحة الواسعة agoraphobia. وكما في لوحة إدوارد مونك Edvart Munch الصرخة The Scream فإن الشخصيات الذكرية عند وردزورث تبدو مهجورة في عزلة مخيفة، وفي الوقت نفسه واقعة تحت رحمة موجات قوى الطبيعة الشريرة. لقد اخترع ديكارت، كما يقول بلوم Bloom: «الهاوية الصاعقة المثيرة للاندهاش، فيما بين أنفسنا والهدف»[1]. إن عين وردزورث تعبر من الفضاء الغربي المغترب بين الأشخاص. إنه يقذف برؤيته إلى الخارج مثل قذيفة الصيد، حين ترسم خط مسارها في إثرها، قذيفة صيد لا تخترق هدفها بقدر ما تلف حوله كيسًا غشائيًا كبسوليًا من الوجدان التعاطفي، مثل هالة تحميه لحظيًا من العناصر. ولكن القوى التي تضغط بشراسة على هؤلاء الرجال المسنين، هي «حب» وردزورث، ذلك الحب الذي يصيبهم بالتيبُّس، ويجفِّف لحمهم ويحطِّمهم؛ محوِّلًا إياهم إلى هيكلية نادرة الوجود. ومثل بليك في قصيدته «فرح الوليد»، يظهر وردزورث هنا العدوانية السرية في ثوب من التعاطف الروسوي.

إن شعر وردزورث يصنع ما يبدو توسيعًا جزلًا للدلالة في أكثر تفاصيل الطبيعة دقَّة وشيوعًا، مثل «المربِّية» مُرقِّية الإنسانية. ولكن في قصائد عزلة الرجال المسنين، وفي تلك المشاهد من «الكآبات التخيُّلية»، كما هو الحال في قصيدة الافتتاحية (XII.251- 61)

(1) *The Anxiety of Influence*, 38.

حيث تحمل فتاة تضربها الريح، إبريقًا على رأسها، حيث ثمَّة فيزياء وجدانية مختلفة تظفر وتحرز الغلبة. وبدلًا من التوسُّع الدلالي الروحاني، ثمَّة تفاوتات شديدة، وفراغات مفزعة، وتجمعات للطاقة تنفجر وتتآكل؛ حالة من المناسك الدينية متبوعة بتداعٍ لا يُطاق. فالمنعزلون الأحاديون يعبِّرون عن خوفهم السري عند وردزورث. إنهم البقية الباقية، تركتهم الطبيعة عظامًا جافة، بعد أن فرغت من مهمتها مع الرجل. فالشعور أو الوعي الرومانسي لا حدود له، ولكن صورة الجسد في حدِّ ذاتها، أصبحت أصغر. وعند وردزورث يظهر الجسد في صورة رجل مسن عجوز، متداعٍ، بأيدي مشلولة. إن الذات الروسوية المتحرِّرة، تفشل في ملء الفراغ الذي خلَّفه الدين والمجتمع. لقد تقلَّص حجم دور الذات في مسرح الأكوان المسيحية العظيم. والنجمة أصبحت مجرد إضافة، أو فائض. وفائض تعني على المستوى المتوسِّط للإنسان، مدفوعة خارج الوعي إلى الحالة الوحشية المتمثِّلة في غموض الحياة الشيئية. واختفاء النوع الاجتماعي أو الجندر، عند وردزورث لا يرجع ببساطة لكونه يبخس الشخصية قيمتها، كما هو الحال عند بليك، بل لأنه يجسِّد التجربة الإنسانية وكأنها في حكم الانقراض. وبمجادلته بأن الطبيعة حميدة، يكون وردزورث قد وقع فريسة «طيف» spectre الانعزال، خوفه ذاك المكبوت من وحشية الأم الطبيعة.

إن الذكر المسن العاجز القعيد، هو التوحُّد الذاتي الأكثر قوة عند وردزورث. وصورة الجسد المتقلِّصة هي التوبوس topos أو تصنيفاته الفئوية للمسوخ النفسية. والمنعزلون في وحدتهم ذوات أخرى كابوسية. وحوارات وردزورث معهم، تمثِّل مواساة شيطانية مع شبح قرين droppelgänger. وقُبيل موته بقليل، واجه شلي Shelley قرينه في شرفة منزله، في صورة شبح ملقيًا عليه سؤالًا: «كم من الوقت تريد كي تكون راضيًا؟». أما قرين وردزورث فقد جاء برسالة مضادة لهذه. فجامع العلقيات الذي يمثِّل وسيط الوحي بابتسامته الكهنوتية المطمئنة، يخبره قصته، ثم ينسحب مثل طيف في العالم السفلي. وهو يؤكِّد للشاعر أن الاطمئنان، والرضا الحزين ما زال ممكنًا وسط الجدب الشامل. إن المواجهة مع الشبح القرين العاجز القعيد، هي مخطوطة يكرِّر وردزورث كتابتها مرارًا وتكرارًا. فشعره مليء بالعودة الطقوسية إلى هذا الطيف الضامر الشاحب الذي يظهر في أماكن مختلفة، ويحمل أسماء مختلفة أيضًا. والعزلة والواحدية الوردزورثية Wordsworthian مثلها مثل الأعمال النحتية الأخيرة لدوناتيللو Donatello، هي أشكال من الهزال ونتوء الزوايا ذي الطابع القوطي، مخدوشة وممزَّقة. وفي ما هم فيه من الوهن المتحجِّر، يظهر الرجال المسنون عند وردزورث مثل الحليمات السفلية stalagmites تلك التكوينات الكلسية ذات

الرؤوس الناتئة، فوق أرض الكهف أو قبور ما قبل التاريخ البدائية القديمة، التي كانت تُبنى من حجر عريض، منبسط فوق نُصُب قائمة من الصخر dolmens، تلك الأعمال الصناعية التصويرية للفاجعة والابتلاء! إنهم يتمتَّعون بخصوصية شديدة، من جانب علم الإرهاصات أو الطيبولوجي typological. وحضورهم في كل زمان ومكان في شعر وردزورث، هو جزء من استبعاده للذكور الفحال الصَّراح. يقول جوته: «الفكر يتسع، ولكنه يعرج؛ والفعل يتحرَّك بنشاط، ولكنه يضيق»[1]. وأجساد الذكور المتقلِّصة عند وردزورث هي نتاج سقطة البطل الغربي المعاصرة. فالمنعزل الوردزورثي مركَّب جنسيًا. إنه بطل أنثوي: أي ذكر سلبي. وبالنسبة للشاعر، فإن كلًا من الوحيد المنعزل، والأخت زميلة الروح، هما نمطان للذات يتجليّان إبداعيًا في صورة نصف أنثوية.

وإذا كانت مخيِّلة وردزورث الشاعر، تبحث عن المرور لما وراء ذاتها بالجماع الذهني مع الواقع، فإنه لا يمكنه أن يُثار إلا عبر تجسُّدات الأنوثة الملهَمة بالطبيعة. وقتئذ ربما لا يكفي شريك واحد spouse. وربما التتابع البطيء للأبطال، ذكورًا وإناثًا، في قصائد وردزورث القصصية جعلهم مؤهَّلين بالتزكية، ومرشَّحين لأن يتم تنقيحهم، ومن ثَمَّ رفضهم. الطبيعة فقط، أم الجميع، هي من يمكنها إشباع تعطش مخيِّلة وردزورث إلى الزواج. واعتقادي بازدواج شخصية وردزورث جنسيًا، إنما تناقض تأكيد كولريدج: }من بين جميع الرجال الذين عرفتهم، يمتلك وردزورث أقل أنوثة في عقله. إنه كله رجل. هو رجل من الذي يصدق عليه القول: «إنه لمن الجيد بالنسبة له أن يكون وحيدًا»{[2]. وثمَّة سبب لمساءلة هذا البيان الذي يتَّصف بالشبق الذاتي بامتياز وجلال، كما سنرى عند تفنيد شخصية كولريدج الملتاعة المتألِّمة. لقد قالها كولريدج في أحد الحوارات: «إن العقل العظيم يجب أن يكون مخنَّثًا»، وهي ملاحظة أعادت فيرجينيا وولف صياغتها في غرفة تخص المرء وحده A Room of One's Own. لقد ذهبت في وصف الكتَّاب الذكور الرئيسيين بمصطلحات جنسية: شكسبير كان «مخنَّثا»، وشلي كان «بلا جنس»؛ وميلتون، ووردزورث وتولستوي كان لديهم «لطشة كبيرة من الذكر»، ولدى بروست Proust «شيء قليل من المرأة»[3]. ومع مرور السنوات، يبدو بالنسبة لي هذا الموضوع الأخَّاذ يومًا بعد آخر، موضوعًا بلا أية معنى. فنحن نستطيع الدفاع عن كل واحد من

(1) *Wilhelm Meister›s Apprenticeship*, 492.

(2) *The Table Talk and Omniana of Coleridge*, ed. T. Ashe (London, 1896), 339. The text says «femineity»

(3) Coleridge, ibid., 183. Woolf, *Room* (New York, 1929), 102, 107.

هؤلاء الكتاب ضد اتهامات وولف، ولكن دعونا نركِّز مع ما يخص وردزورث. فوولف في جميع أعمالها، تجعل المخنَّث أكثر تفوقًا من الرجال الفحول العاديين، وهو في رأيي اتجاه وضيع ومحدود. فالخنوثة ما هي إلا رمز إبداعي عظيم، ولكنها لا يجب أن تسطو على سلطة كل الأقنعة الجنسية الأخرى.

والقول بأن وردزورث شديد الذكورة، هو قلب للحقيقة. فها هو بلوم يقول: «من الصحيح أن وردزورث شاعر في الغالب شديد الذكورة»[1]. ولكن هل ثمَّة أية قصيدة أو موضوع عند وردزورث، يمكن أن نقول بصددها: إن هذه شديدة الذكورة؟ إن الموضوعات الأكثر ذكورة عند وردزورث، هي الموضوعات الأكثر ميلتونية؛ نسبة إلى ميلتون Miltonic. ولكن هذه الموضوعات تأتي ضمن أعظم أعماله، على سبيل المثال، صعود جبل سنودون Mount Snowdon. لقد ساعدت روح الأخت وردزورث في تحرره من أسلوب ميلتون المميز بلاتينيته المغالية المتشدِّقة، والتحويلات النحوية في تركيب الكلام syntactic inversions التي تظهر في قصيدة الافتتاحية. وفيما بعد، في مساره المهني، أوضح بلوم كيف هاجم سلف ميلتون هجومًا حادًا الشعراء الإنجليز «المتخلِّفين»، ممن كان عليهم أن يكافحوا ضده. ومن أي وجهة نظر، فإن القول بأن وردزورث «في الغالب شديد الذكورة»، يعني القول إنه إلى حدٍّ كبير واقع في قبضة ميلتون. شديد الذكورة تعني أن يكون وردزورث عبدًا، يتم ابتلاعه في فك نذيره العظيم، بلا حيلة له. لذا فمن باب المفارقة الشديدة، أن وردزورث عندما يكون شديد الذكورة، فإنه يكون أكثر سلبية في الشعر! إذ بالمعنى الشعري، فإن أمورًا كثيرة قد وصلتنا عبر ميلتون متكلِّمًا من خلال وردزورث. وفي إطار السيرة الذاتية النفسية، فإن جهود وردزورث لإيجاد صوت شخصي له، قد توحَّلت جنسيًا في مستنقع ميلتون. والسادومازوخية في مثل هذه العملية سوف تحس مباشرة لدى كولريدج زميل وردزورث.

لم يكن وردزورث أبدًا شديد الذكورية. بل العكس، فالخطورة الحقيقية تكمن في الأنثوية الشديدة عنده. فهو له عدة أصوات. الأكثر ذكورة من بينها هو الصوت الميلتوني Miltonic sublime الجليل. والأكثر أنوثة هو الرثاء المضني في القصائد القصصية، حيث معاناة المرأة والأطفال والحيوانات هو ما يعاش عليه بإطالة موجعة. لقد ابتكر وردزورث المدرسة العاطفية الفيكتورية. وفي ما يتعلَّق بانتفاضة الحداثة الباردة ضد العاطفة الوردزورثية، فقد جعلتها تكملة أوسكار وايلد الهجائية الساخرة لرواية ديكنز البكائية، انتفاضة نمطية: «لا بد للمرء أن يمتلك قلبًا من حجر؛ كي يقرأ عن موت «نيل الصغير» Little Nell دون أن يضحك». كما أن قصائد

(1) *Visionary Company*, 199.

لويس كارول Lewis Carroll اللاعقلانية، مثل «الرجل المسن المسن»، تحاكي المنعزلين الموقرين عند وردزورث بصيغة تهكُّمية. فالرثاء الوردزورثي يعير نفسه بسهولة شديدة إلى المحاكاة الساخرة؛ ما يوحي بأن ثمَّة إفراطًا حقيقيًا فيها. فالأيدي النحيلة المشلولة لشحاذ كامبرلاند العجوز، والشعر الرمادي (وذكرها بصيغة الجمع [hairs] بما في ذلك من مغزى) على رأس جامع العلقيات، هي تفاصيل مسخية تحجّم وتحد من الوجدان، بدلًا من إطلاقه وتعميقه. وعلى خلاف الميلودراما، فإن التراجيديا الرفيعة لا تعتمد أبدًا على عوامل خارجية مبالغ في تحديدها. فجامع العلقيات، بشعوره الرمادية الهزيلة، يذكرني بالسير ليزلي ستيفن Sir Leslie Stephen، والد فيرجينيا وولف الذي كأرمل عابس متجهم، كان يمكن سماع صوته العال وهو يتأوه أثناء صعوده متعبًا على الدرج،» لماذا لن ينمو شعر شواربي؟ لماذا لن ينمو شعر شواربي؟ في النهج العاطفي يكون المطلوب قليلًا جدًا، بتحمل الكثير جدًا. وقصائد وردزورث القصصية هي إضفاء للدراما الذاتية على العواطف المفرطة، ذلك الشرك المنصوب دائمًا في عالم وردزورث. فقصة مارجريت Margaret، على سبيل المثال، هي استخلاص جميل من قصيدة الرحلة الخلوية The Excursion، تسمى «القفص المدمر The Ruined Cottage»: فهل يمكن للتعاطف أن يستمر في نزاهة كاملة، بقدر ما تتطلبه هذه الحكاية الغامّة للنفس؟ وفي الحقيقة: هل وردزورث نفسه قادرًا على هذا النوع من إطالة السكون (التأمُّل؟؟) في أحزان شخص آخر؟ إن مثل هذه الروايات العاطفية هي دراما تتنكر لذات وردزورث الأنثوية. وهنا يقول لنا باتسونF. W. Bateson: «لقد جرَّب وردزورث أغلب أسرار مارجريت. أي أنه بمعنى من المعاني كان هو مارجريت»[1]. ذلك أن أحد الكتاب قد يدخل هو نفسه إلى خياله الخاص باعتباره نسخة أقل تطورًا من نفسه، وهذا مبدأ رأيناه فاعلًا في شخصيتيّ ڤرتر وفيلهلم مايستر عند جوته.

إن شعر وردزورث يكون ضعيفًا، عندما يبالغ بشدة في توحده مع الشخصية التي تعاني. فالتعاطف يتدهور إلى نوع من العاطفية أفسِّرها كشفقة على الذات، حيث يكون الأبطال هم إسقاطات للذات. وأفضل تجليات وردزورث شعريًا، عندما يحقِّق توازنًا بين أصواته الذكرية والأخرى الأنثوية. وهذا ما يفعله في قصيدة دير تنترن Tintern Abbey، التي تتضمَّن طبقة صوتية ممتازة. ضامرة، ولينة، ومهيبة. هناك فقط هفوة واحدة، في النهاية، حيث يستدعي وردزورث «شخير الرجال الأنانيين». ثمَّة رجال فحول واضحون! فيتحوَّل صوت الشاعر إلى صرير. رجاله الشاخرون يتمخَّطون بضوضاء، مثل صف من المجرمين اليائسين. وقصيدة دير

(1) *Wordsworth: A Re-interpretation* (London, 1954), 128.

تنترن تحفظ التوازن الوجداني بحكم إبرازها الطقوسي لروح الأخت. فخطاب وردزورث إلى دوروثي الموقَّرة، يأتي كتصحيح لأوضاع الجزء الأنثوي في الذات لحساب الجزء الذكري منها، مثل ذلك التحسين الضروري في النغمة، بالنسبة للانبعاثات Emanations المتحرِّكة عند بليك. فوردزورث يتجه إلى أخته، ويبتهج في صحبتها. فهو يراها منفصلة عنه، حتى وهو بشكل متزامن يعترف بها بوصفها صورته في المرآة. إن التطابق الذاتي مع الأنثى لديه، هو تطابق صافٍ، يؤكده الوعي. كما أنه تطابق صريح وليس باطنيًا. فقد سقط وردزورث في الإفراط العاطفي مع التوحدات الذاتية الباطنية فحسب.

لقد اعتقد كولريدج أن «لوسي» المجهولة في شعر وردزورث، هي نفسها دوروثي التي وصفتها دي كوينسي De Quincey بأن لها خطوة «غير جنسية». وتعليقًا على «الحالة المثيرة للفضول من اللاجنسية» في قصائد وردزورث عن لوسي، ينظر باتسون Bateson قائلًا إن أزمة وردزورث عام 1798 تمثلت في التهديد المتزايد لغشيان المحارم مع دوروثي؛ فموت دوروثي المبكر هو النهاية اللاشعورية عند وردزورث لانجذابه «المريع» نحوها «بقتله إياها رمزيًا»(1). ولكن لا يوجد شاعر رومانسي باستثناء بليك؛ يقاوم فنتازيا غشيان المحارم. فبعيدًا عن الكفاح ضد جنس المحارم، نرى وردزورث يبثه في حياته الخيالية. وموت لوسي مثل موت ديدو Dido ومدام بوفاري، وأنا كارنينا، ينطوي على القتل الطقوسي لعنصر أنثوي، لا يمكن لفنان ذكر التحكم فيه. ولوسي ودورثي هما نصف الروح الأنثوي. ولكن لوسي هي دوروثي، إذ تفلت من قبضة النصف الذكر. وهذا هو السبب في تقديم لوسي تائهة، وبعيدة، وزائغة. إن وردزورث يبحث عنها، ولكن عدم عثوره عليها يعد أمرًا على جانب كبير من الأهمية. إنها الانبعاثة البليكية Blakean Emanation التي تفر بغية السيطرة. وما يتم التخلص منه قتلًا، ليس غشيان محارم، بل العاطفية التي تمثل الإغراء والخطر الأعظم بالنسبة لشعر وردزورث. ولذلك فإن قصائد وردزورث القصصية الشجية، هي بساتين سبنسرية واهنة، حيث النصف الأنثوي من الروح، يغوي النصف الذكري بنشوة مدوِّخة من الاستسلام السلبي. ولقد كان ميكيلانجيلو كرجل، أكثر ذكورية من وردزورث بكثير، لقد كان متيمًا بأحلام مشابهة من السلبية الفاحشة.

«ما الشاعر؟»، يسأل وردزورث في مقدمة القصائد الغنائية Lyrical Ballada. ويجيب «هو رجل يتحدَّث إلى رجال». ولكن كيف لرجل أن يتحدَّث، عندما يصبح في نهاية المطاف، متحرِّرًا من التقاليد والصورة؟ لقد تم تصديق وردزورث بحكم حوافز ذكرية وأنثوية، كافح

(1) Ibid., 153.

ليخلق الانسجام بينها في أسلوب واحد. وهنا يقول هارتمان Hartman إن ضمير «الأنا» عند وردزورث، في قصيدة الافتتاحية، لا يدل على وعي بالقناع»؛ ثقة داخلية تتيح له الالتقاء بالطبيعة، أو لوجدانه الخاص، من دون قناع»[1]. غير أن قناع وردزورث هو أحد الأقنعة الأقوى والأشرس، والأكثر كذبًا في كل الشعر. فها هو أوسكار وايلد Widle الواعي وعيًا مكثفًا وشديدًا بالقناع، يقول: «أن تكون طبيعيًا تلك وقفة من الصعب جدًا أن تحافظ عليها». لا يمكن أن يكون ثمّة كلام، لا يوجد رجل يتكلم إلى رجال من دون أقنعة. الكلمات ملوثة بسمات الشخصية. حتى في مجال الصحافة، أو التاريخ، أو العلوم، لا توجد كلمات من دون وجهة نظر. وردزورث يعاني ضغطًا هائلًا مفروضًا عليه من جانب الذات للعثور على قناع. ومن أجله يأتي الصوت الذي يحتاجه هو لكي يبرر للرجال طرق الطبيعة. «أنا أفعل» هكذا يقول وردزورث للأم الطبيعة، ولكنه لا يمكنه السماح لنفسه بأن يراها بوضوح. كما أن استبعاده السلبية والوحشية من الطبيعة، يضع صوته الخاص هو في ورطة. فوردزورث هو أول ليبرالي يفتقر لروح الفكاهة. حتى روسو يعد أكثر تحليلًا للذات، وأكثر وعيًا بانحرافاته الطريفة. بينما يضحك ساد، مشاهدًا الكوميديا في الوحشية، مدركًا أن في كل كوميديا يوجد وحشية. إن فطنة القرن الثامن عشر التي قلدها وايلد، كانت هي أكثر الصور البلاغية عدوانية. لقد جعل وردزورث من التفاهة والسخف وحلَ قنوطه، ومستنقع يأسه. بخار الأرض السفلية العفن، يتحول إلى مستنقع جديد؛ ليسقط فيه ابنها الأعمى.

ربما يكون شلي هو أول من يتهم وردزورث بالجنسية المكفوفة. ففي هجائه «بتر بل الثالث» Peter Bell the Third، يسمِّي شلي وردزورث «مخصيًّا أخلاقيًّا»، و«المحتشم الذكر»، و«رجلًا وقورًا غير جنسي»، و«مولي الذكر male Molly». ويقول نايت Knight «إن قصيدة الافتتاحية، تُعدُّ لا جنسية بشكل غريب. السكون في عمومية شديدة، هو بيان ملحوظ لذلك»[2]. ويعلن تريلنج Trilling «ما من شك في أن وردزورث في حالة الطرف الأقصى، أو الانحراف عن الذات، يحمل عنصر السكون إلى نقطة إنكار الجنس»[3]. ويعترض هارتمان Hartman على هذا التيار النقدي السابق، فيصر على أن «الثيمات الكبرى في شعر وردزورث، لا يجب أن يُساء إليها بمثل هذا التحليل الجزئي»[4]. وأن ما هو جزئي ومنتقص

---

(1) *Wordsworth›s Poetry*, 168.

(2) *Starlit Dome*, 21.

(3) *The Opposing Self: Nine Essays in Criticism* (New York, 1959), 135.

(4) *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valery* (New York, 1954), 181n.

في معظم التفسيرات الفرويدية للفن، في أنها تركز على الجنس دون إدراكها أن الجنس فرع منبثق عن الطبيعة. وضم فريزر Frazer مع فرويد، كما أحاول أن أفعل، من شأنه أن يحل هذه المشكلة. فكل شيء جنسي وغير جنسي في الفن يحمل رؤية عالمية ونظرية طبيعة معه. والجنس عند وردزورث، يظهر في العواطف الأنثوية الشبقية، التي تغلِّف وردزورث بسحابة روحانية مقدسة، أينما انحدر من الجلال الميلتوني Miltonic الذكوري. إن وردزورث يأمل في السعادة عبر الشعور الصافي، ولكن أسعد الأشياء في شعره هو النرجس الأصفر. وببساطة يسفر لاؤه لأم الطبيعة، عن هلاوس من الأطياف الصامتة الظمأة مخيفة، بفعل ذاته المتضوِّرة جوعًا. إن وردزورث لا يمكنه الاعتراف بأن اليد التي لن تطعم، تكون مضمومة في قبضتها. واللاجنسية تكمن عنده في تزاوجه مع الأم الطبيعة. فهي تعيش من أجله. سجن المجتمع، أو سجن الطبيعة؛ وردزورث يخرج من أحدهما ليدخل الآخر. ومن هنا يأتي الثبات الغريب في شعره، السكون الذي يتمثل حقيقةً في الشلل واللاحركة. فوردزورث يتحاشى الطاقة التي سعى إليها بليك. يسير وردزورث من الطاقة إلى الجنس إلى الوحشية، متَّبعًا خطى الأم الطبيعة عند روسو، إنه يعانق شبحًا مخادعًا.

الفصل الثاني عشر

الشيطانة.. مصّاصة دماء سحاقية

كولريدج[1]

يتمكَّن كولريدج- على خلاف وردزورث- من العثور على الطبيعة، أو بالأحرى: تعثر هي عليه. فالواقع الوحشي الذي أمضى وردزورث حياته ينقِّح شعره ليخلِّصه منه، هو نفسه الواقع الذي يمكن أن نسمِّيه «شيطانية الطبيعة»؛ والذي اختار كولريدج أن يواجهه صراحة. ففي قصيدته كريستابل Christabel التي استوحاها من أجواء الاغتصاب المهيمنة على ملحمة سبنسر ملكة الجان،[2] ينطلق كولريدج ليدمِّر عالم وردزورث الروسوي المتَّسم بالدعة والرقة

(1) وُلِد في ديفون بإنجلترا. وكان أصغر أبناء أحد رجال الدين البالغ عددهم نحو 14 ابنًا. وتلقى تعليمه العالي في جامعة كمبردج التي التقى فيها بالشاعر روبرت ساوثي عام 1794م. وقد شُغِف الشاعران الناشئان بمبادئ الثورة الفرنسية، وخططا لقيام مجتمع مثالي في أمريكا. كما اشتركا سويًا عام 1794م في تأليف عمل مسرحي يناهض مفهوم الملكية. قابل كُولِريدج الشاعر وليم وردزورث عام 1795م، وما لبثا أن أصبحا صديقين حميمين. ونشرا معًا ديوان القصائد القصصية الغنائية (1798م)، ويحتوي هذا الديوان على النسخة الأولى لرائعته قصيدة «البحار القديم». ومنذ عام 1798م بدأ يتلقى إعانة سنوية منتظمة من جوسيا وتوما ويدجوود، مما أتاح له فرصة السفر إلى ألمانيا. وفي ألمانيا تشرَّب أفكار الفلاسفة الألمان التي كان لها أثرها في نظرياته الأدبية. وعقب عودته من ألمانيا قام بترجمة مسرحيتين للكاتب الألماني فريدريتش شيلر. أخذت صحة كولـريدج في التدهور الخطير بدءًا من عام 1800م على وجه التقريب، وهو العام الذي بدأ يتعاطى فيه الأفيـون ليخفف من آلام الروماتيزم. كما سبب له زواجـه الذي لم يسعـد به قط مزيـدًا من التعاسة بعد أن وقع في غرام شقيقة زوجة وردزورث، سارة هتشنسون. ولجأ إلى تعاطي المزيد من المخدرات والأسفار للتخلص من معاناته. وكان يلقي سلسلة من المحاضرات في لندن، عن مفاهيم الشعر، كما أسَّس مجلة دورية سماها «الصديق»، لكنها لم تُعمِّر طويلًا. وبدأ عام 1813م في إلقاء سلسلة أخرى من المحاضرات، وأخرج مسرحيته «الندم»، بالتعاون مع لورد بايرون. ثم قضى سنواته الأخيرة تحت إشراف أحد الأطباء؛ ليحدَّ في المقام الأول من إدمانه الأفيون. [المترجم].

(2) انظر: الفصل السادس من هذا الكتاب. [المترجم].

الأنثوية. وتعد قصيدة **كرستابل**، واحدة من أكثر القصائد التي أُسيء قراءتها، في الأدب عمومًا. لقد أسقط النقاد عليها حالة من الأخلاقية المسيحية، ولذلك لم يتسنَّ لكولريدج نفسه أن يتحمَّل تبعة ما كتبه، فحاول تنقيحها وإعادة كتابتها، بعد أن فرغ منها بوقت طويل. فهذه القصيدة تصلح لتكون دراسة حالة رائعة للتوتر القائم بين التخيل والأخلاقية في الأدب. حيث يمكننا من خلالها، أن نتتبع خطى شاعر عظيم في دخوله إلى حالة الإفراط في الرؤية الشيطانية، ثم خروجه منها إلى فضاء عالم اجتماعيٍّ من الرغبات الإنسانية الخيّرة، حيث يكون التخيل محاطًا بالشك، والقلق، والذنب. القصيدة تبين ميلاد الشعر من قلب الشر، والعدوانية، والجريمة.

وللوصول إلى **كريستابل**، علينا التجوُّل في قصائد كولريدج الأخرى الرئيسية؛ لنبيِّن خاصيتها الجنسية غريبة الأطوار. لقد كان مثل كولريدج المفضل «إن الأضداد تلتقي». فهو يسمِّي التخيُّل «تلك القوة التركيبية والسحرية» التي تنتج «التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتناقضة»[1] التي تتجمَّع معًا في قصيدة كريستابل بقوة شديدة، إلى درجة لا يستطيع معها كولريدج أن يشكل القصيدة وفقًا لنيته المبيتة. وليس من قبيل المصادفة أن تكون أعماله الرفيعة، هي «قصائد أحلام». يقول فرويد إن الأحلام لا تُعنَى «بفئة أو تصنيف الأضداد والمتقابلات، فكلمة 'لا' تبدو غير موجودة طالما كانت الأحلام موضوعة في الاعتبار»[2]. «لا» لن تفعل؛ تقولها الوصايا. خصوصًا أن كولريدج كرَّس معظم حياته الشعورية للدفاع عن المسيحية. ولكن كلمة «لا» المسيحية اليهودية، تمحوها قوى الأرواح السفلى الشيطانية المزدوجة جنسيًا، من شعره النابع من حياة أحلامه. وقد كتب ذات مرة «امنحني طبيعة تجعل لديَّ قوتين متعارضتين». ويرى أبرامز M. H. Abrams أن التأثير قادم هنا من اتّباع جماعات الكابالا Cabalists، وبرونو Bruno، وبويمي Boehme، وسويدنبورج Swedenborg[3]. هذه التركيبة من المتناقضات آتية إلى كولريدج من مسيحية أرثوذكسية خارجية. إنه يبني تأسيسًا على التيار السفلي في الثقافة الغربية، تلك الخلطة الوثنية الفاجرة من المصرية الهيللينية Hermeticism، خلاصة الخيمياء، والفلك. فمقاله عن الخيميائيين (1818) أقل حيوية وأهمية من قصائد الأحلام نفسها، التي يمكن اعتبارها افتعالات مضطربة أخلاقيًا، تمور وتغلي بالطاقة الشيطانية.

(1) Biographia Literaria, 2:12.

(2) The Interpretation of Dreams, trans. James Strachey (New York, 1965), 353.

(3) The Mirror and the Lamp (New York, 1953), 356n.

إن قوام مخيلة كولريدج «الأولية»، في «أنا أكون I AM. التي لا حدود لها»[1]. الشاعر الرومانتيكي المؤلِّه للذات يزيح «يهوه» Jehovai. فـ«أنا أكون» تتبدَّى عنده وفق صيغة مبتلعة للكون. فهي تنعم على الفنان بهذا الحق الأصيل في التأكيد الذاتي غير القابل للتعديل أو النقاش. هذا الحق الذي نجده في عقيدة الذات الانحطاطية في فن أواخر العصر الرومانتيكي. فعند وايلد Wilde، على سبيل المثال، تصبح نظرية كولريدج هي النظرية المثالية للشخصية كعمل فني وللحياة، على اعتبار أن الشخصية أعلى وأسمى من العمل. يقول وايلد إن «الفنان الحقيقي رجل يؤمن بذاته إيمانًا مطلقًا، لأنه تمامًا هو نفسه»[2]. وسوف نرى عمليًا، في افتتاحية قصيدة **كريستابل**، أن الهوية الشعرية ذات بلا حدود،، حيث تريد جيرالدين Geraldine لنفسها وبإرادة الدخول إلى الوجود خارجة من الظلام.

ويقارن كولريدج بين المخيلة الصادقة، وبين «الخيال» المنزوع الإلهام، ذاك الذي لا يعدو كونه أكثر من «طريقة ذاكرة» في اللعب بـ«الثوابت والمحددات». وإذا عمَّمنا هذا التمييز على المستوى السيكولوجي، فإن ثوابت الخيال تصبح أدوارًا جنسية متصلِّبة موروثة من الماضي. يقول كولريدج عن «المخيلة الثانوية»: «إنها تذيب، وتفكِّك، وتبعثر، بغية إعادة التكوين أو الخلق». وقصائده الحالمة أو القائمة على الأحلام هي مسوخ للنفس وتحولاتها، حيث المخيلة الأولية تستخدم المخيلة الثانوية لإذابة الأقنعة الجنسية. لأنه يمكن اعتبار هذه القصائد الحُلمية حمَّامًا خيميائيًا من السيولة الديونيسوسية التي تدور مثل الدوامة. ومن تحلُّل الأخلاقية والتاريخ وذوبانهما، تنبثق إعادة الخلق الشيطاني ذلك الإنسان المصغر التركيبي a synthetic Homunculus. إذ تحلِّق خنوثة غريبة الطابع، فوق جميع قصائد كولريدج العظيمة؛ خنوثة واضحة ومفبركة، أي اصطناعية.

وتتَّضح لنا مظاهر الغموض الجنسي عند كولريدج عمليًا، في قصيدة «قيثارة الريح Eolian Harp» (1795)، القصيدة الأكثر غرابة مما يقرّ به الدارسون. إنها تمثِّل نوعًا من الجدل مع النفس أقرب إلى الفصامية. فسارا Sara الزوجة التي يرد ذكرها في القصيدة مرارًا وتكرارًا، هي رمز اجتماعي وأخلاقي، أي رمزًا للعنصرين اللذين لم ينجح كولريدج أبدًا في عمل علاقة صحيحة معهما. أما شخصيات الزوج، والمواطن، والمسيحي الورع؛ فهؤلاء كانوا في القصيدة أوهامًا من نسج الخيال، عايروا الشاعر وتهكَّموا عليه. أي كانوا أقنعة جاهد

(1) Biographia Literaria, 1:202.

(2) The Soul of man Under Socialism, in Plays, Prose Writings, and Poems (New York, 1972), 274.

كولريدج في سبيل امتلاكه إياها داخل النص، لكنه لم ينجح في ذلك أبدًا. ويرى النقاد قصيدة «قيثارة الريح» مثل غشاء البكارة بالنسبة للسعادة الزوجية. ولكن ما تظهره القصيدة من بوادر اضطراب جنسي، سوف يظهر فجأة بعد سنتين في قصائد كولريدج السرية.

إن قصيدة «قيثارة الريح» يبدو عنوانها تدشينًا لأحد التقاليد الرومانسية الرفيعة، يبلغ ذروته عند شلي Shelley في قصيدته «قصيدة إلى الريح الغربية Ode to the West Wind». التي تُعدُّ وسيلة للتحوُّل الذاتي الجنسي. فالشاعر أداة سلبية، تلعب عليها قوى الطبيعة الذكورية لربة الفن Muse. ومنذ بداية القصيدة يضفي كولريدج الشبق على الاستعارة صراحة: القيثارة «يلامسها النسيم العابر/ مثل صَبيّة حيية مستسلمة لعشيقها». الأساتذة الدارسون ممن ينطبعون بالقصيدة جنسيًا، يعرِّفون «سارا» بأنها «الصبية الحيية». ولكن سارا عنصر طرفي من الأطراف التخييلية. وكولريدج لا يخاطبها إلا ليذكِّر نفسه بمن- أو ما- ينبغي أن يكون عليه. لذا فكل تلميحة منه إلى سارا مشوبة بالتوتر والاضطراب.

ونحن نعرف أن إحدى أهم سمات القصائد الرومانسية فنيًا، هو توحُّدها مع الذات الشاعرة توحُّدًا راديكاليًا. لذا فكولريدج- لا سارا- هو هذه «الصبية الحيية». إسقاطاته الذاتية الانتشائية ترد دائمًا في طابع أنثوي: «فكرة عزيزة على الاستدعاء، وغير مقيَّدة تملأ كثيرًا من العقول/ وكثيرًا من فنتازيا الماضي الخرقاء/ تجتاز عقلي الكسول السلبي». والكسل عند كولريدج، شبيه بمثيله عند وردزورث وكيتس، يُعدُّ حالة إبداعية، حالة من الحلم المدوِّخ، يطلق فيها اللاشعور عديدًا من الصور، دون رقابة من العقل. الذِّكر الكسول تكتنفه حالة تلقٍ أنثوي. وهذا الموضوع الخادع بالبهجة والفرح، يصبح أكثر عتمة وظلمة- وبصورة وحشية- عند قراءتنا له في ضوء قصائد كولريدج اللاحقة، المتَّسمة بالسرية والغموض. وبمرور الوقت نأتي إلى قصيدة كريستابل، «فنتازيا ماضٍ خرقاء»، التي لن تجتاز عقل الشاعر فحسب، بل سوف تغتصبه. فالأنثوية خطرة. والعامل الذي مكَّن الشاعر من الكلام هنا، هو نفسه ما سيوقف- تمامًا- كلامه لاحقًا.

في قصيدة «قيثارة الريح» يروغ كولريدج إلى الخلف وإلى الأمام، مضطربًا بين حسه بالواجب الاجتماعي والديني، وبين توقه إلى السلبية الإيروتيكية والإبداعية. والجمع بين هذه الأشياء معًا في لحظة واحدة، يبدو ضربًا من ضروب المستحيل. ولكن هذا هو ما يحدث فعليًا في الليلة التي يستمع فيها كولريدج إلى قراءة وردزورث لقصيدة الافتتاحية The Prelude التي يحتفي بها كولريدج في قصيدة غريبة بعنوان «إلى وليام وردزورث» (1807). وهنا يتَّضح أن التبجيل الروحاني يعني لكولريدج التضحية الذاتية الجنسية. تدحرَج يا نهر الأردن

تدحرج roll, Jordan, roll: صوت وردزورث يجتاح كولريدج في موجة تلو أخرى من موجات القوة الشاعرية: «في السكوت يستمع، مثل طفل ورع/ روحي ترقد سلبية، في قيودك المتنوعة/ تنقاد تحت النجوم الآن في الأمواج المتلاطمة.» إنه يشعر مثل «بحر ساكن،/ منتشر وبراق، ولكنه يتصاعد إلى القمر». يبدو كولريدج هنا «قيثارة ريح»، تهتز بموسيقى شخص آخر. وردزورث يتكلم باسم الطبيعة ويحطِّم كولريدج بضخامة إنجازه. لا يوجد حوار متبادل، إنما يوجد حوار من طرف واحد، أي مونولج، جماع من التأكيد الوحشي الفظ، والسلبية المتلهِّفة. فالمشهد إيروتيكي بامتياز. روح- البحر المتصاعد تردد صدى سوناتات وردزورث للعام السابق «العالم مفرط معنا The World Is Too Much With Us»، حيث البحر «تعري[1] صدرها للقمر». لقد كان وردزورث وكولريدج محبوسيْن في زواج عقلي سادومازوخي، حافظ فيه وردزورث على الميزة الهيراركية، وسلَّم كولريدج نفسه إلى إذلال الذات الطقوسي.

لقد قالها كولريدج عن وردزورث - كما رأينا- وعلى نحو مثير للفضول: «إنه كله رجل». ولا تكمن المسألة في أن العبارة ليست صادقة فحسب، بل إنها أيضًا تحمل دفقة من التتيم الشبقي الذاتي. ناتجة من منظورِ الرزانة والاتزان الوردزورثي البارد. إنه المعذَّب بالالتياع، حينما يرى في وردزورث- متقلِّب الأحوال- نوعًا من قوة العزيمة والثبات الذكوري! لقد احتاج وردزورث إلى كولريدج بقدر احتياج كولريدج إلى وردزورث. وإني لأبرهن على أن صوت وردزورث، حينما يكون في وهج ذكوريته (وعلى نحو دال في قصيدة الافتتاحية)، فإنه- بالمعنى الشعري- يكون في أكثر حالاته سلبية، أي في أكثر حالاته ميلتونية Miltonic. ومشهد أمسية قراءة قصيدة الافتتاحية، هو مشهد سحر أسود كهنوتي. فوردزورث الواقع تحت سيطرة ميلتون، يسيطر بدوره على كولريدج. أمسية تنصهر فيها الهوية الشعرية وتذوب، تنحدر منسابة مع شلال المستويات التراتبية الهيراركية، فيما يشبه نظامًا إقطاعيًا جنسيًا من علاقات السيد- العبد. ودعونا هنا نسترجع أن كولريدج هو أكثر من خاطبته قصيدة الافتتاحية لوردزورث. فخضوع كولريدج يسمح لوردزورث بالظهور وكأنه سليمًا معافًى من فيضان ميلتون، في تلك القصيدة. وكولريدج في استماعه إلى القصيدة، يتمثَّل دور داناي Danae وهي تحبل من الحمام الذهبي لزيوس. ومن جانبه، يشير كولريدج مجازًا إلى فكرة التلقيح الروحاني في السطر الثاني من القصيدة، حيث يقول في الافتتاحية: «في قلبي تلقَّيت هذه

---

(1) يأتي ذِكر البحر بضمير المؤنث في القصيدة، وفي كثير من السياقات الإنجليزية، وفي النص الأصلي bares her bosom to the moon. [المترجم].

الأنشودة». إنه مخترَق من وردزورث وممتلئًا به، إذ يهمل وردزورث نفسه، ويتناول له نيابة عنها. أي الجنس شعر؛ والشعر جنس.

لقد قدَّم كولريدج أفضل أعماله الأدبية تحت تأثير وردزورث. وبعد أن انفصلا عن بضعهما، أصاب كولريدج الهزال، ولم يستطِع أبدًا بلوغ إنجازاته الأولى فنيًا. لقد كانت طبيعة تعاونهما على النحو التالي: كان وردزورث أب/ عاشق، تشرب الأنا الأعلى المعاقبة لذاتها عند كولريدج، سامحًا لحياته الحالمة المضطربة بأن تتدفَّق مباشرة إلى شعره. وكما سنرى، فإن ذروة السخرية تتمثَّل في أن كل ما هو عظيم عند كولريدج، ليس سوى جحوده وإنكاره لوردزورث. وهذا هو انتقام الابن النهائي من الأب. ففكرة وردزورث الأخلاقية الرئيسية حول كون الطبيعة مرقِّية وخيِّرة، هي فكرة منعدمة الوجود عند كولريدج، الذي يرى الطبيعة هي الرعب الأرضي السفلي chthonian horror الذي لا يعترف به وردزورث. إن مصَّاصات الدماء في قصيدتي كريستابل، وقصيدة البحَّار القديم The Rime of the Ancient Mariner يمثِّلن الأم الطبيعية الحقيقية. لقد أيقظ وردزورث عقيدة الطبيعة الوثنية من سباتها، ثم هرع هاربًا من الأطياف التي استحضرها. فأية سهولة تلك التي تم بها تذوق وردزورث، والإلمام بتجربته، في ثقافة القرن التاسع عشر البرجوازية؟! فأخلاقيته البروتستانتية كانت حائط صده ضد البعد الشيطاني، أو الروحي السفلي، الشرير المغوي daemonic. ومن ثم فكولريدج الوثني، وليس وردزورث البروتستانتي، هو من أنجب رؤية القرن التاسع عشر الطرازية القديمة، عند ذلك الخط الانحطاطي في أواخر العصر الرومانسي مثل پو Poe، وبودلير، ومورو Moreau، وروزيتي Rossetti، وبرن جونز Burne-Jones، وسوينبرن Swinburne، وباتر Pater، هويسمان Huysmans، بردزلي Beardsley، وأوسكار وايلد Wilde، فكل هؤلاء ينحدرون مبشارة من قصائد كولريدج الغامضة. ونظرًا لعبوديته الحبلى بوردزورث، فقد حَمَل كولريدج بأطفال مريعين بشعين مخيفين، سوف يدمِّرون أباهم بعد قليل.

تمتلئ علاقات الوصاية بالالتباسات الجنسية. فكولريدج يدعو وردزورث، قائلًا: «أي صديقي! المعزي والدليل!/ قوي أنت في نفسك قادر على منح القوة!». ولكن ربما لم يكن المُعلم قويًا أبدًا، باستثناء قوته في التعليم. وربما التعليم هو نوع من مصِّ الدماء، تشربُ فيه التأكيداتُ المنوِّمة مغناطيسيًا، الطاقةَ التي تستنهضها. وإني لأجد نموذجين آخرين موازيين لعلاقة التحالف بين ودزورث وكولرديج؛ فعند جين أوستن Jane Austen، نجد حميمية إيما Emma مع هاريت Harriet المهذَّبة الطيِّعة، التي تفرض عليها ادعاءات مفجعة، تنبثق

مما تعانيه من تذبذب نرجسي في هويتها الجنسية. والنموذج الثاني عند فيرجينيا وولف، حيث نجد دوريس كيلمان Doris Kilmanm القبيحة، الخرقاء، تربط الشابة الجميلة إليزابيث دالاوي Elizabeth Dalloway وتشدها إليها، بوثاق السلطة المهيمنة التي تخفي وراءها الشك، واحتقار الذات. في الحالات الثلاث، يكون التعليم بمثابة معاملة إيروتيكية. الرفيق الخاضع أو الرفيقة الخاضعة، تصبح الجمهور الذي يُسقط عليه قناع هيراريكي إسقاطًا مسرحيًا.

والأداء والجمهور يحضران بكثرة مضطردة في نهاية قصيدة «إلى وليام وردزورث».. «من حولنا نحن الاثنين/ تلك الطلة السعيدة للوجوه المحبوبة»: هذه الحلقة الدائرية المكونة من الأعين، هي إحدى موتيفات كولريدج الحاضرة دائمًا في شعره. فوردزورث «مريح ومرشد»، يمثل بيتريس Beatrice وفرجيل Virgil متجمِّعيْن. ووجوه العائلة والأصدقاء تمثِّل دوائر سماوية للوردة الصوفية. وبصعوده، في السطر الأخير، نحو العثور على نفسه، «في الصلاة»، نرى كولريدج يتضرَّع لا إلى لله، وإنما إلى وردزورث. وما يصلي من أجله ليس سوى مزيد من الشعر؛ شعره هو. لقد أصبح الكون مسرحًا للجنس والشعر. وردزورث يقف عليه مؤديًا، وكولريدج يشاهده. ولكن حلقة الأعين تشاهد كولريدج مغوًى وملقَّحًا من جانب وردزورث. القصيدة تتفكَّك إلى دائرة سحرية، تتمثَّل في المشهد الأوَّلي، وفي رومانسة الأسرة.[1] وفي مواضيع مشابهة عند ويتمان Whitman وسوينبرن Swinburne، نجد النشوة الإيروتيكية أو الشبقية لبطل ذكر مازوخي، يتم تنبيهها بقوة، بفضل حلقة من الأعين المتنبهة. وقصيدة «إلى وليام وردزورث»، هي قصيدة متَّقدة، ومتوهِّجة بالوثنية. إنها أشبه بتعويذة لطرد الأرواح، يقوم بها كاهن الرب في عقيدة شخصية، تقود إلى جماع طقوسي عام. ذروة الجماع هي ظهور وتجل وحلول صوفي. إن الاستعراض الجنسي والتلصصية يكمنان في قلب الفن دائمًا. وهنا كما في قصيدة كريستابل، يتم التعبير عن من هو متعطِّش إلى التحوُّل أو التغيير إلى دين آخر أو هوية أخرى، بوصفه متعطِّشًا إلى الاغتصاب.

إن البطلة «الذكر» الأكثر تأثيرًا في الأدب على الإطلاق، هي «بطلة» قصيدة قافية البحَّار القديم The Rime of the Ancient Mariner. لقد كان وردزورث أول من لاحظ معاناة البحَّار السلبية. وفي طبعة عام 1800 من القصائد الغنائية Lyrical Ballads، أدرج وردزورث قائمة من «العيوب العظيمة» في القصيدة: «أولًا، العيب الخاص بأن الشخص الرئيسي لن تكون له شخصية مميزة.. ثانيًا، أنه لا يفعل، بل دائمًا ما يُفعل به». ويتحدَّث

(1) راجع: الفصل الأول، وهوامش المترجم، حول مفهوم «فرويد» لرومانسة الأسرة. [المترجم].

بلوم Bloom عن «السلبية المفرطة» عند البحَّار، قائلًا: «سلبية البحَّار هي سلبية كولريدج أيضًا»[1]. إن قراءتي لقصيدة البحَّار القديم، تجعل سلبية البحَّار حقيقة سيكولوجية، محورية في القصيدة. وإني في هذا، لأرفض التفسير الأخلاقي الذي ألصقته به مقالة روبرت پن وارين Robert Penn Warren القانونية. وهنا، فإن إدوارد بوستتر Edward E. Bostetter يساجل مفنِّدًا وارين نقطة نقطة: «القصيدة هي رواية مهووسة بالذات هوسًا مَرضيًّا، عن رجل أصبح، بسبب عمله، مركزًا لاهتمام العالم»[2]. مائتا بحَّار، يحتضرون، يحدِّقون بحزن وكآبة في البحَّار. إن «البطلة الذكر»، هي السيدة الأولى، أو المغنية الأولى/ البريما دونا prima donna التي تنتصر على الملأ بمعاناة بديعة جذَّابة، من خلال إضفاء الدراما على الذات بشكل أوبرالي. فأعين العالم مثبَّتة عليها. وهناك عيب في حلقة الأعين عند كولريدج، يتعلَّق في جانب منه بوسواس جنوني paranoiac، وبالإعجاب الإيروتيكي من جانب آخر. فالأعين تصلب أبطاله، متثبِّتة إياهم على وضعية من السلبية المشلولة، ثمَّة خوف شامل مريع وبشع.

إن الحكايات المأثورة حول البطلات الذكور، دائمًا ما تتعرَّض للخطر فنيًا؛ بحكم ما فيها من دينامية التوحُّد الذاتي الأفعوانية. والبحَّار، بـ«لحيته الرمادية الطويلة»، و«يده المعروقة»، يذكِّرنا بأولئك المنعزلين عند وردزورث من ذوي «الشعور الرمادية»، و«الأيادي النحيلة»، الذين أرى نوعًا من توحُّد الشاعر ذاتيًا فيهم؛ توحُّدًا متطرِّفًا وقصويًّا إلى درجة إضعافه النص بالعاطفية. وهناك أجزاء من قصيدة البحَّار القديم مُصاغة بشكل سيئ إلى درجة استدعت المحاكاة الساخرة من قبل لويس كارول Lewis Carroll: «'تنحَّ عني! دع يدي، أيها الغواص[3] ذو اللحية الرمادية!'/ وعلى الفور أنزل يده»، «وهنا يضرب ضيف العرس على صدره/ لأنه سمع صوت المزمار المدوِّي». أربعة أضعاف خمسين رجلًا أحياء.. بإبهام ثقيل، كتل لا حياة فيها/ سقطوا واحدًا تلو الآخر». وما القافية هنا إلا مجرد تناغم طقوسي، مثل سحابة القدر المظلمة. والمقاطع الشعرية تسقط في تمثيلية هزلية، وتبحر بطيش ونزق. إن قصيدة **البحَّار القديم**، هي واحدة من أعظم القصائد المكتوبة في اللغة الإنجليزية، وعلى الرغم من ذلك يتمثل إنجازها

(1) Bloom, Visionary Company, 221. Hough, The Romantic Poets (New York, 1964), 61. Whalley, «The Mariner and the Albatross, in Coleridge: A Collection of Critical Essays, ed. Kathleen Coburn, (Englewood Cliffs, N.J., 1967), 40.

(2) «The Nightmare World of The Ancient Mariner,» Studies in Romanticism 1 (1961-62); 250.

(3) الشاعر ذَكرها loon، وهو نوع من أنوع الطيور الغواصة محترفة صيد الأسماك. [المترجم].

في تحدِّيها للغة. الرؤية والتنفيذ غالبًا ما تتنوعان وتختلفان اختلافًا بيِّنًا. و«قصائد المحادثة» الوقورة عند كولريدج، تعد أفضل ذوقًا من الناحية الفنية؛ ولكنها بعض أعمال قليلة في تاريخ الأدب، تنتمي إلى عصر الحساسية sensibility، وليست كافية أبدًا بحيث تكون سببًا في شهرة الشاعر. كما أن هذا الانفصال نفسه، بين الشكل والمضمون يصيب أيضًا الشاعر پو وريث كولريدج. ولقد اتهم الفرنسيون أمريكا بالاستخفاف بشاعرها الأعظم پو Poe الذي قد يبدو أفضل وقعًا في ترجمة بودلير، عنه في الإنجليزية. وپو، مثل كولريدج، عملاق في التخيُّل، ولديه قوانينه التخييلة الخاصة به. إننا في حكايات پو وقصائد كولريدج الغامضة، نجد التعبير عن العنصر الشيطاني سافرًا صريحًا، وعاريًا. بما يؤكِّد أن ديونيسوس يهز دائمًا ثوابت الصورة الأپوللونية.

لقد استبدَّت بالشاعرين كولريدج وپو رؤى تتجاوز اللغة، رؤى تنتمي إلى خبرة وتجربة الحلم التي تتجاوز اللغة. والمحلِّلون النفسيون، كما سبق ونوَّهتُ، يبالغون في تقدير الخاصية اللغوية للاشعور. والحلم ما هو إلا سينما وثنية. فذكاء الأحلام وفطنتها، إنما تنتج عن استخدام كلمات اللغة كما لو كانت أهداف. ولقد كتب الشاعران كولريدح وپو أعمالًا سينمائية الطابع. فلو كان الفيلم موجودًا بالفعل كوسيط في تلك الفترة، لأصبح هو الصيغة التي كان يمكن أن يختاراها، حيث اللغة في السينما هي مجرد عائق للرؤية. ونحن عندما نقيّم لغة قصيدة البحَّار القديم، وفق قواعد ومعايير عصر النهضة، أو العصر الأوغسطيني، سيكون تقييمنا محبطًا. فهناك بعض السطور العظيمة في القصيدة؛ على سبيل المثال، «والثلج، الصاري العالي، أصبح طافيًا، أخضرَ مثل حجر الزمرد». وأنا أزعم أن كل هذه اللحظات الرائعة في قصيدة البحَّار القديم، تمثل إرهاصًا لقصيدة كريستابل، التي تكافح بأفعوانها الأخضر البارد، كي تولِّد من خلال هذه القصيدة. وإنني أرد مواطن الضعف البلاغية عند كولريدج وپو، إلى اعوجاج في التوحُّد الذاتي، حيث تسير الرؤية بدرجة من قوة اللاشعور، لا يستطيع التشكيل الحرفي للشعور اللحاق بها.

وقصيدة البحَّار القديم التي أسميها «أنشودة البطلة الذكر male heroine»، هي قصيدة مليئة بالنغمات الثاقبة: «وحيدًا، وحيدًا، تمامًا، وحيدًا تمامًا/ وحيدًا في بحر واسع واسع!/ ولا ثمَّة قديسٌ تأخذه شفقة بي/ روحي تتألَّم». إن التعبيرية الروحية من قبيل هذا النوع، ممكنة في اللغة الإيطالية، وليس في الإنجليزية. ففي سقوطه ثملًا، يصرخ ريتشارد الثاني عند شكسبير، «مملكتي الكبيرة نظير قبر صغير/ صغير، قبر صغير، قبر أبهم». (III.iii.152-53). الصغر - مكثَّفًا- يمنحك نظرة غاية في الدقة، كارتونية، نظرة أقزام الراقصين. و«الوحيدون أو

المنعزلون» العازفون على وتر عزلتهم، نجدهم يتكاثرون عند كولريدج ويزدادون تلقائيًا، إنهم في شعره ينبحون مثل كورس كلابي. فسرعة التوحُّد الشديدة، تجعل الشاعر يخطئ إدراك عدم موافقة المقام في القافية، بين مفردتيّ «إبهام thumb» و«كتلة lump». إن ثمَّة قدرًا كبيرًا، زائدًا عن الحد، من الكوميديا الفلاحية الكامنة في المقاطع الواحدة monosyllables في لغتنا الأنجلو-ساكسونية. فالمبدأ السائر في قصيدة البحَّار القديم، كما في قصيدة «إلى وليام وردزورث»، هو مبدأ الاستعراضية الجنسية الوثنية. فالشفقة على الذات في البحَّار القديم، مثل الجَلد الذاتي في عقائد الإلهة القديمة. وهي ليست قلة خبرة، ولا مرضًا، إنما هي وسلة طقوسية لتيسير الرؤية الشيطانية. «البطلة الذكر» الرومانسية، هي- نصير للطبيعة الأرضية السفلية، مُخصٍ لذاته.

كما أن الأقنعة في قصيدة البحَّار القديم، تشكِّل حكاية رمزية جنسية. فالقصيدة تبدأ بالبحَّار وهو يوقف ضيف العرس، عند دخوله إلى وليمة الزواج. وبنية المشهد في جوهرها، هي بالضبط البنية نفسها التي في افتتاح قصيدة كريستابل: غريب «بأعين لامعة»، يتمتم بتعويذة على الأبرياء الذين سقطوا في براثن الوسواس الشيطاني. البحَّار يأسر الضيف بحكايته المأساوية الفاجعة التي تستمر طوال القصيدة. وفي النهاية، يبتعد الضيف واجمًا، ويرحل بعيدًا عن باب العريس ويستمر العيد المرِح من دونه. ونظريتي هنا هي أن: العريس، وضيف العرس، والبحَّار، يمثلون جوانب من كولريدج نفسه. فالعريس قناع ذكري، يرمز إلى الذات المندمجة في المجتمع بأريحية. هذه الأنا البديلة الفحلة، دائمًا ما يتم إدراكها في القصيدة بتلهُّف، وعن بعد، عبر باب مفتوح تأتي منه انفجارات الضحك السعيد. أما ضيف العرس «أقرب الأقربين» إلى العريس، فهو شاب مراهق متضرِّع، يتوق إلى التحقُّق الجنسي ومتعة الفرح الجماعي. وكي يتحقق له هذا، يجب عليه الظهور مع العريس. ولكن ما يمنعه من هذا، هو ظهور ذات أخرى طيفية، في شخصية البحَّار، أو «البطلة الذكر»، تلك الذات المخنَّثة التي ترفل في المعاناة بسلبية. فيبتعد ضيف العرس، في النهاية؛ لأن الذات الجريحة كهنوتيًا تربح مرة أخرى. فالضيف لن يكون أبدًا عريسًا. وهو كلما حاول المرور عبر الباب نحو مكان الاحتفال، حوله البحَّار إلى حالة مادية، بأن يصيبه بالشلل بسرد حكايته المغرية. وهذا الباب هو المشهد الوسواسي للعقدة أو المعضلة الجنسية sexual crux عند كولريدج. الطرد من المجتمع ostracism والنبذ، هما الطريق الرومانسي إلى تحقُّق الهوية. هل سيتم اختراق هذا الباب؟ نعم. في قصيدة كريستابل. وباستخدام الشاعر لأغرب استراتيجية في الانحراف والتحول الجنسي.

إن الحدث المحوري كما يبدو من حكاية البحَّار، هو قتل طائر ألباتروس البحري الكبير، الذي تتدفَّق منه كل معاناته. منذ لحظة قراءتي للقصيدة في المدرسة الثانوية، اعتقدت أن ألباتروس ملحق، أو زائدة سطحية، وكأننا نلصق شيئًا بآخر دون أن نرى pin a tail on the donkey.[1] كما رأيت أن التشديد عليه من جانب المعلمين والمعلمات والنقَّاد، يُعدُّ مسألة غير مقنعة وأخلاقية. وبعد وقت ليس قصيرًا، علمت أن وردزورث هو من اقترح فكرة ألباتروس على كولريدج، وهو ما يثبت وجهة نظري. فهذا الطائر ألباتروس، هو سمكة الرنجة الحمراء الأكبر، الواردة في القصيدة. ودلالته الوحيدة هي كونه وسيلة للتعدي. فالبحَّار يرتكب جريمة غامضة، ويصبح بؤرة الغضب الكوني. ولكنه يظل غير ملوم، مثل أبطال الظل عند كافكا Kafla هؤلاء الذين يتم جرهم أمام محاكم قانونية مجهولة. إن أي فعل في عالم البحَّار القديم، يتعرَّض للعقاب الفوري. كما يتم أيضًا توبيخ التأكيد الذكوري، والإنسانية مدانة، وملعونة بالمعاناة السلبية.

إن «الخزانة الزجاجية Crystal Cabinet» التي تحدَّثنا عنها سابقًا، نجدها عند بليك تحتوي الأزمة الدرامية نفسها: ففي اللحظة التي يقدم فيها الذكر على الفعل، يتم طرده إلى البراري. ومثلما قابلنا نموذج الذكر الذي يتحوَّل عند بليك إلى طفل رضيع باكٍ، ويعتمد على امرأة باكية منتحبة؛ نجد البحَّار عند كولريدج أيضًا مدفوعًا إلى الخلف إلى عالم أمومي. إذ يتم إبطاء السفينة: «العميق جدًا تلف وفسد يا إلهي!/ هكذا دائمًا ينبغي أن يكون! نعم. الأشياء اللزجة تزحف بأرجلها/ على البحر اللزج». حالة من الركود واللزوجة، تجسِّد رؤية تتسم بالتماهي وعدم التمايز البدائي. صورة مستنقع التوالد الأرضي السفلي. وهنا، نجد الكون قد عاد إلى رحم واحد كبير، موحيًا برهاب الأماكن المغلقة، إذ لا هواء فيه، ويكتظ بمخلوقات وحلية ما قبل إنسانية، بشعة وموحشة. وتضرُّع البحَّار إلى الرب أو المسيح، هو نقيض ما يبدو عليه حاله. فهو يظهر أن كولريدج، على الرغم من قبوله وارتضائه بالمسيحية، إلا أنه بحدس الشاعر العظيم، يفهم أن عالم الأم الكبرى المستنقعي، يسبق عالم المسيح وهو جاهز في أية لحظة لأن يحيط به ويبتلعه. وثمَّة ملاحظتان تثبتان أن كولريدج قد تبدَّى له بالمعنى الحرفي مستنقع العالم السفلي؛ أولاهما: أنه ذكر مرة «رمال ومستنقعات الشر». والثانية: أنه في مكان آخر، تحدث عن الشهوة بوصفها «عفونة المستنقع» the reek of the March.

إن قصيدة البحَّار القديم، هي واحدة من أعظم ارتدادات الشعر الرومانسي إلى عالم الأرواح السفلى، أو الشيطانية والبدائية. فالجميع يقومومون برحلة بحرية؛ انطلاقًا من خلية

(1) لعبة يحاول الأطفال فيها لصق ذيل على صورة حمار مثبتة على الحائط بينما أعينهم مغطاة [المترجم].

المحيط القديمة التي تمثِّل كيس مياه الرحم. كلنا مُغطُّون بلزوجة، ونبدو لاهثين من أجل الحياة. «الرجال كثيرون، ما أجملهم!/ جميعهم سقطوا أمواتًا:/ وألف ألف شيء لزج/ يحيا؛ وكذلك أنا». كل الآمال المعقودة على الجمال والرجولة تسقط ميتة. فالقوة الذكورية لا يمكنها أبدًا أن تتجاوز القوة الأنثوية. فنحن نعيش في لزوجة أجسادنا، التي تأسر المخيِّلة رهينة لديها. وأجسادنا التي ولدتها الأم، هي الطبيعة التي لا ترتدع، بل وتتجاوز خلاص الرب، لأن بحر الطبيعة الأرضية السفلية «اللزج»، يبطل ويدحض كلمات المسيح. إن كولريدج هنا، واقع تحت تأثير رؤية وثنية آتية إليه من أسفل، ومن وراء مبادئه الخاصة أيضًا. وقصيدة البحَّار القديم، إنما تنقل حكايتها القوطية المرعبة من منطلق العالم التاريخي للقلاع والهاويات، إلى المسرح الجليل لطبيعة مقفرة موحشة. ولكن رحابة الفضاء، أو اتساع المساحة هنا هي مجرَّد حارة سد أخرى. إذ يتمكن كولريدج بألمعية، من أن يحيل البحر المفتوح إلى قبر متعفِّن، وهو ما أدعوه بالرحم القوطيّ الشيطاني. إنه ثقب أسود، لن يقوم المسيح منه أبدًا. وقصيدة البحَّار القديم، هي مصدر قصيدة پو Poe حكاية آرثر جوردون بايم The Narrative of Arthur Gordon Pym، برحلتها الكارثية في سفينة ضريحية رحمية. حيث وهم التطوُّر والحركة داخل سجن الطبيعة الأرضية السفلية، بفضائه الرطب. ومن هنا تأتي السلبية المحطمة للبطلة الذكر. فالرجولة تترنح تحت عبء الطبيعة الأم.

وكما نوَّهتُ آنفًا، فإن اللغة في قصيدة البحَّار القديم، تم تشويهها لصالح الرؤية. فالتضرُّع للخير له تأثير عكسي، إذ يقدح شرارة ميلاد الشر. كا أن ذكر اسم «المسيح»، لا يبدو موفَّقًا في إطلاق سراح البحَّار من سجنه داخل رحم ذلك المحيط الكابوسي. وعندما يظهر بحَّارٌ في الأفق، تكون هناك بارقة من الأمل والفرح. فيبتهل البحَّار في صلاة جديدة: «مدد يا أم السماء!»، ولكن اللغة المقدسة الخارجة من فمه، يدنِّسها ما حوله من تجلٍّ شيطاني. وعلى السفينة لا يظهر سوى تكوُّن الشبح الأنثوي الأكثر فظاعة:

«شفتاها حمراوان،
ونظراتها طليقة،
كان لون ضفائرها أصفر ذهبي،
بشرتها بيضاء مثل برص،
كانت هي كابوس الحياة- في- الموت،[1]

(1) وردت هذه العبارة في النص بالحروف الكبيرة هكذا: LIFE-IN-DEATH، ولم توضح الكاتبة ما إذا كانت هذه الصياغة في نص القصيدة الأصلي، أم من تشديدها هي.

هي من يخثّر بالبرودة دم الرجل».

تمضي التضرُّعات إلى العقيدة السماوية دون جدوى. فالأم البدائية الأصلية تمارس تجليها الشهواني، كما لو كانت قد أثيرت بفعل الإشارات الموجَّهة إلى خليفتها السيدة العذراء الرؤوم. فالأم البدائية هنا، هي عاهرة بابل: الشيطانة طليقة. شفتاها حمراوان بفعل الاستثارة، ودماء ضحاياها. إنها الصحة كلها والمرض كله معًا. قناع الموت الأحمر، أو ميدوسا التي تحيل الرجال إلى أحجار، ولكنها أيضًا الأم التي تقلب الخلطة الدموية السائلة المتمثِّلة في أولادها، حتى تجمد أجسادهم في رحمها. فمنح الحياة يعني القتل. هذه هي أم السماء التي تأتي عند استدعائها. إنها مصَّاصة الدماء التي تصطاد أحلام الرجال. وأوبراي بيردسلي Aubrey Beardsley يصوِّر تجليًا للسيدة العذراء مصَّاصة الدماء على طريقة كولريدج، في لوحته صعود روز قديسة ليما The Ascension of St. Rose of Lima. حيث نرى العذراء، تعانق القديسة روز بشهوانية، وتحلِّق هائمة في الهواء مثل سحابة سوداء سامة. ثمَّة تجل آخر موحش وبشع، يحدث في فيلم المخرج إنجمار بيرجمان Ingmar Bergman، ننظر في زجاج نظرًا مبهمًا[1] Through a Glass Darkly (1961)، حيث فتاة مجنونة ترى الله كعنكبوت عدواني جنسيًا.

إن قصيدة البحّار القديم، تجيش وتفور متصاعدة على أمواج رؤيتها الشيطانية، من الجزء الأول فيها إلى الجزء الرابع. ولكن شيئًا ما يحدث بعدئذ. فالأجزاء من الخامس إلى السابع تعكس ارتباكًا وتشويشًا. ولا تستعيد القصيدة نفسها، إلا عندما تتوقَّف حكاية البحّار، ويتواصل سياق القصيدة السردي، حيث يمنع البحّار ضيف العرس من عبور باب العريس إلى الداخل. وتطول قصيدة البحّار القديم، وتسهب بلا هدف إسهابًا مبالغًا فيه. وأعتقد أنني على علم بأين ولماذا تسير القصيدة في الاتجاه الخاطئ. فبانتهاء جزئها الرابع، يرى البحّار ثعابين مائية في البحر: «زرقاء، خضراء مصقولة، وأسود مخملي/ تثنَّت وتلوَّت وسبحت. وكل مسار منها/ وميض لنار ذهبية». وهذه واحدة من أعظم اللحظات تصويرًا في الشعر الرومانسي. فنحن نعود معها إلى فجر الزمان. حيث قبة السماء لم تنفصل بعد عن المياه. الشمس مصفرة

(1) هذه العبارة مستوحاة من «الإصحاح الثالث عشر»، من رسالة بولس الرسول إلى أهل كرونثوس، في «العهد الجديد». والتي تقول: فَإِنَّنَا نَنْظُرُ الآنَ فِي مِرْآة، فِي لُغْز، لكِنْ حِينَئِذ وَجْهًا لِوَجْه. الآنَ أَعْرِفُ بَعْضَ الْمَعْرِفَة، لكِنْ حِينَئِذ سَأَعْرِفُ كَمَا عُرِفْتُ. [13] أَمَّا الآنَ فَيَثْبُتُ: الإِيمَانُ وَالرَّجَاءُ وَالْمَحَبَّةُ، هذِهِ الثَّلاَثَةُ وَلكِنَّ أَعْظَمَهُنَّ الْمَحَبَّةُ. (عدد 12، 13). وقد كانت هذه العبارة ملهمة لأعمال فنية كثيرة، منها عنوان الفيلم المذكور عاليه للمخرج السويدي إنجمار بيرجمان، صاحب فيلم «بيرسونا»، أو «القناع»، والذي أشرنا إليه سابقًا في الفصل الأول. [المترجم].

بلون صفار البيض في زلال مادة الأم. إذ ينتفخ المحيط البدائي، ويعجّ بحياة لزجة. ولكن الماء أيضًا هو جسم الإنسان مضروبًا بالأوردة. وهذه الأفاعي تستشيط غضبًا ببريق فريجيلي (نسبة إلى ڤرجيل م) Vergilian opalescence، بمعنى أنها رمزيًا تمثِّل السلاسل التي تقيِّدنا، أي حياتنا الجِسمية المادية. الإنسان في صورة لاؤوكون ملعون بسربلة الأفاعي. إننا جميعًا بعناء وكد، نكافح أجسادنا التي ولدتها أمهاتنا. ولكن لماذا رمزية العروق، أو الأوردة الأفعوانية البحرية؟ لأنه، كما ذكرت سابقًا، فكل السطور العظيمة في قصيدة البحّار القديم، تعد إرهاصًا لقصيدة كرسيستابل: الثعبان الأخضر الذي يلتف حول الحمامة، يجسِّد شيطانة الطبيعة الأرضية السفلية، حين توقع الرجل في حبائل انتصار إرادتها.

لقد تمادى كولريدج في الاختراق والتوغُّل إلى العالم الشيطاني، وذهب بعيدًا جدًا، لأن تماديه هذا يعكس تقهقرًا فوريًا إلى الوجدان التقليدي. الرؤية تفشل، والقصيدة تبدأ في الشطط. لماذا؟ ما الذي أثارته ثعابين البحر ولم يقوَ كولريدج على مواجهته؟ لقد كانت استجابة البحّار للثعابين تبسيطية، وبصورة محيرة. حيث يتدفَّق من قلبه «ينبوع حب»، فنراه يباركها. وفي اللحظة التي يتمكن فيها من أداء صلواته، يسقط طائر ألباتروس المعلق في رقبته في البحر. أي منظر مخيف هذا الذي نراه في شاعرنا العرَّاف الكاهن حين ينزع عن نفسه القناع، إنه ينفخ كيرًا؛ لاستحضار الوحي، مثل عامل المسرح الذي يهيء الخشبة لزوم التمثيل وغيره. وكولريدج هنا يغلب عليه القلق فيستسلم لوردزورث والمسيحية. إن مشاعر الحب والصلاة، تُعدُّ نوعًا من الاستجابة الهزلية المضحكة، التي لا تلائم الرعب الأرضي السفلي الذي استحضره كولريدج من قلب الوجود المظلم. ثعابين البحر المكدِّرة المعكِّرة هي الطاقة البربرية للمادة، ذلك الحلزون المتموِّج للميلاد والموت. إذن، ما الاستجابة الفنية السليمة والملائمة لمثل هذه الهلوسة الانتشائية؟ إن كولريدج يبدو مطوَّقًا ومطبقًا عليه. فهو يبرز بطله، البحّار، كقناع جنسي بلا كفاءة. ولا بد أن «البطلة الذكر» سوف تحتاج إلى تنقيح لو قُيِّضَ للرؤية الشيطانية أن تستمر. ومن هنا نقول، إن قصيدة كريستابل هي إعادة كتابة لقصيدة البحّار القديم، ولكن بمعان جديدة وأكثر جرأة. فهناك، كما سنرى، عندما يواجه البطل بالوجه الأفعواني للطبيعة، لن يكون أمامه مفر. فالشاعر متنكر في القصيدة، بحيث إن وردزورث لم يعد باستطاعته العثور عليه، ومن ثم فهو يلقي بنفسه في الهاوية الأرضية السفلية.

إن المشكلة التي تكتنف القراءات الأخلاقية أو المسيحية لقصيدة البحّار القديم، هي عدم قدرتها على تقديم معنى لإطار القصيدة القهري أو الضلالي. فإذا كان «ينبوع الحب» الذي شعر به البحّار مؤثِّرًا من الناحية التخييلية، لأمكن للقصيدة أن تكتمل، أو تنتهي عند

ذلك. أو على الأقل، كان لها أن تسمح للبحَّار بالحصول على خَلاصه. ولكن الجزء الخاص بفقد البحار طائر ألباتروس بسقوطه في البحر، تلاه ثلاثة أجزاء أخرى من القصيدة. وحتى في نهايتها، نجد البحَّار لا يزال مجبرًا على التجوال في العالم، مكرِّرًا «حكايته الرهيبة» مرارًا وتكرارًا. وبإدخاله وجدانًا خيِّرًا في قصيدة شيطانية الطابع، يصبح كولريدج في حيرة من أمره، حيال كيفية إنهاء القصيدة. ومن ثم يتم الزج فيها بفريق جديد من الشخصيات: ملائكة، مرشد Pilot وناسك Hermit. وثمَّة حوار مشوَّش، ولف ودوران أغبش. وهنا بيت القصيد: إذ في اللحظة التي يصلِّي فيها البحَّار، ينتصر الخير لا الشر، وتنهار القصيدة. ففي نهاية الجزء الرابع، يغلب على كولريدج الخوف مما كتبه، وعبثًا يحاول تحويل قصيدته في اتجاهٍ خلاصيّ redemptive. «الأنا الأعلى» superego تعمل على إبهام ما جاء من الـ«هو» id اللاأخلاقي.[1] وبعد تسعة عشر عامًا، أضاف كولريدج تلك الكتل الهامشية التي لا تزال تبهرج القصيدة. وهذه الزينات المتأرجحة هي أفكار بَعدية تالية، وتنقيحات غالبًا ما تنطلق بحيوية، مدفوعة بتأثير نغمة النص الذي «تفسِّره». وفي هذه التنقيحات، نصغي إلى كولريدج المسيحي وهو يحاول ترقيق كولريدج الشيطاني في القصيدة، تمامًا مثلما «صحَّح» وردزوورث العجوز الأورزينيكي Urozenic (نسبة إلى قصيدة Urizen) شعره الطبيعي المبكِّر. ويبدو لي كفاح كولريدج بهوامشه المعقلنة وإضفائه الأخلاقية على قصيدته، كمن يطفئ بنفسه نيران مخيلته.

يبدو النشاز والتنافر الشعري واضحًا بشكل سافر في ختام القصيدة. فالبحَّار يقول: «أيا

(1) الهو والأنا والأنا العليا، ثلاث مصطلحات قدمها سيغموند فرويد: يعني **بالهو** Id الجزء الأساسي الذي ينشأ عنه فيها بعد الأنا والأنا الأعلى. وهو يتضمن جزءين: جزءًا فطريًا يتمثَّل في الغرائز الموروثة التي تمد الشخصية بالطاقة بما فيها الأنا والأنا الأعلى، وجزء مكتسب متمثلًا في العمليات العقلية المكبوتة التي يمنعها الأنا (الشعور) من الظهور. ويعمل الهو وفق مبدأ اللذة وتجنب الألم، ولا يراعي المنطق والأخلاق والواقع. وهو لا شعوري كلية. أما **الأنا** ego كما وصفها فرويد فهي شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالًا بين الهو والأنا العليا، حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، فمن الممكن للأنا إشباع بعض الغرائز التي تطلبها الهو ولكن في صورة متحضرة يتقبلها المجتمع ولا ترفضها **الأنا العليا** super-ego التي كما وصفها فرويد تمثل شخصية المرء في صورتها الأكثر تحفظًا وعقلانية، حيث لا تتحكم في أفعاله سوى القيم الأخلاقية والمجتمعية والمبادئ، مع البعد الكامل عن جميع الأفعال الشهوانية أو الغرائزية. ويمكن القول إنها تمثل الضمير، وتتكون مما يتعلمه الطفل من والديه ومدرسته والمجتمع من معايير أخلاقية. والأنا العليا مثالية وليس واقعية، وتتجه للكمال لا إلى اللذة – أي أنها تعارض الهو والأنا. لمزيد من التحليل والاطلاع على ملامح مدرسة التحليل النفسي للشخصية، انظر:

https://en.wikipedia.org/wiki/Id,_ego_and_super-ego. [المترجم].

ضيف العرس! هذه الروح ظلّت/ وحيدة.. وحيدة في بحر واسع/ كانت وحيدة للغاية، حتى الله نفسه/ بدا نادر الوجود هناك». هذه هي الحقيقة. لقد استطاعت الأم مصّاصة الدماء الصاعدة من جلال الطبيعة، أن تمحو يهوه من عوالم قصيدة البحّار القديم. ولكن كولريدج المسيحي يواصل رتق الحجاب الذي سبق له أن مزّقه. فالبحّار بلا منطق موضوعي في القصيدة، يواصل الاحتفاء بالتردُّد على الكنيسة بصورة جماعية، تحت بصر «الأب الأكبر» المحدِّق بعطف على زائريه. وينهي رسالته هكذا: «من يحب أفضل ما ينبغي، يصلي أفضل ما يكون/ كل الأشياء عظيمة وصغيرة؛/ فالله العزيز الذي يحبنا،/ صنع الجميع وأحب الجميع». أية قشة هذه التي يمكن التعلُّق بها في هذه الدوامات للطبيعة الأرضية؟ هذا ما يشبه بطاقات بليك الأخلاقية الساخرة، والتشويهات المراوغة لقسوة التجربة المصوَّرة في قصائده: «إذن لو كان كل يؤدي واجبه، لن يخاف أحد من الأذى»؛ «إذن لترعَ الرحمة وتصونها، كيلا تطرد ملاكًا من منزلك». إن مقاطع الوداع الواردة على لسان البحّار، تبدو لي نتيجة غير منطقية، أو نتيجة لا علاقة لها بالمقدمات non sequitur. فهي تناقض كل شيء عظيم في القصيدة. وكولريدج نفسه يبدو أنه قد أحسَّ بهذا، فبعد مضي مدة طويلة، أشار إلى أن قصيدة البحّار القديم احتوت على «كثير جدًا» من الأخلاقية: «إن الخطأ الوحيد أو الرئيسي- لو تسنَّى لي القول- هو فرض العاطفة الأخلاقية على القارئ بشكل صريح للغاية».

وعلى أية حال، فإن قصيدة البحّار القديم، تظل الكلمة الأخيرة فيها للمخيِّلة. ففي السطور الختامية، حيث يبتعد ضيف العرس عن باب العريس، نقرأ: «فانصرف مثل شخص مصدوم/ محمَّلًا بشعور موحش وكئيب/ رجلًا أكثر حزنًا وحكمة/ فأبلجَ صباحَ الغد». لو قبل أحدٌ التفسير المسيحي للقصيدة، فبماذا سيفسّر رد الفعل الغريب هذا؟ فضيف العرس ليس مدعومًا أخلاقيًا بإيعاز من البحّار. إنه منغمس في الكآبة والوجوم، ومبتور من المجتمع. البحّار يستشير مشاعر الحب المسيحي، ولكن ضيف العرس يخطو بعيدًا كما لو كان البحّار قد قال: «لا يوجد إله، والطبيعة جحيم من الشهوة والقوة». ولكن هذه هي الرسالة السرية التي تكهَّن بها ضيف العرس، الرسالة التي انزلقت بكولريدج إلى الماضي، برغم جهوده العارمة لتوجيه القصيدة في اتجاه مقبول أخلاقيًا. ضيف العرس يُبلج يوم الغد، «رجل أكثر حزنًا وحكمة»، لأن التجلِّي المريع لرؤية كولريدج الشيطانية الحالمة، جاء من خلال ستار الدخان الذي أحدثته الفينالة المسيحية.

ولنتأمَّل الآن قصيدة «كوبلا خان Kubla Khan»،[1] في ضوء رؤيتنا للأقنعة الجنسية.

---

(1) أكمل كولريدج هذه القصيدة، ونشرت في ديوان يضم قصائد «كريستابل، وكوبلا خان، وآلام النوم» =

بطل الشاعر في القصيدة، إمبراطور قادر على كل شيء، وفي الوقت نفسه نبي مجنون ومنبوذ. إذ يعيش في ظل عوالم سحرية من قباب وحرم طقوسي، تلك المساحات المكانية التي يقدسها للفن. ويستمد قوته من جحيم الطبيعة الأرضية السفلية التي تتفجر في قصيدة **البحَّار القديم**. ومن كهوف الأرض التي لا تزال تشبه الرحم، تتدفق الحمم القضيبية للقوة، قاذفة بالصخور مثل البَرَد. حيث تلهث الطبيعة في التقلصات الجنسية لعملية الخلق. والشاعر تحت قبة خياله المغمورة بالضوء، يستعرض بالنظر ضخامة بربرية الطبيعة، تلك الضخامة ما قبل الإنسانية، ما قبل الأخلاقية. لا يمكنه التحكُّم فيها، ولكنه صوتها. الفن هنا يصنع تركيبة من الصورة الأپوللونية المصقولة بالتدفق الديونيسوسي الفظ. والقبة والجمجمة هي الأبهة التي تقود رغبات الأحشاء الأفعوانية.

إن أبطال كولريدج مزدوجون جنسيًا دائمًا. فالتناقضات تتلاقى في شاعر «كوبلا خان»:

«على الكل أن يصرخ: احذر! احذر!
عيناه الوامضتان،
وشعره السابح!
انْسج دائرة حوله ثلاث دوائر،
واغمض عينيك بخوف مقدس
فقد تغذّى على ندى العسل،
وشرب لبن الجنة».

لقد أصبح البحَّار مسافرًا عقلانيًا.[1] إنه أسير لإدراك.. شهواني ومتقشف، يحتفل بالصيام. طعام الآلهة يجعله أقل أو أكبر من رجل. يقول بلوم Bloom إنه «الشاب حين يكون شاعرًا فحلًا»[2]. ولكن لا أثر لفحولة هنا. إنه مخنَّث مربوط إلى الخازوق. أعزب ووحيد، إنه ضيف العرس الذي لا يستطيع أن يكون عريسًا. ألف باب موصدون أمامه. إنه جالب الهدايا مثل شحاذ، الغريب الذي لا يمكنه أبدًا عبور العتبة.

الشاعر شاب جميل على النمط الهيلينيستي، شاب راشد قوي kouros نموذج صالح

= Pains of Sleep، عام 1816. ووفقًا للمقدمة التي كتبها الشاعر لهذه القصيدة، نعرف أنه نظمها عقب مرور ليلة واحدة على حلم رآه وهو تحت تأثير الأفيون، إثر قراءته كتابًا يصف ملك التتار «كوبلاي خان». [المترجم].

(1) الإشارة هنا إلى قصيدة وردزورث «المسافر العقلاني»، راجع: الفصل السابق. [المترجم].

(2) Visionary Company, 229.

للانفعالية، أو العاطفية الأنثوية. عيناه الوامضتان، وشعره السابح يجمعان بين القوة الذكورية والجمال الأنثوي. الأعين الوامضة قد تتحكَّم وتَنفُذ، ويمكنها أن تجذب أيضًا من دون تضارب، تمامًا كما الحال عند العذراوات المفعمات بالحيوية وتتلألأ أعينهن بالضوء. إن عين الشاعر «تومض» بهذا المعنى الثاني؛ أي إنها مثل شاشة سينما تتلألأ وتومض بالصور الطيفية. الشاعر متأنِّث لأنه سلبي تجاه رؤيته. إنه يلقي القبض على الصور ويأسرها؛ لأنه مقبوض عليه ومأسور. أحاسيسه هي بيت الاعتقال. وأعينه نافذة الشعر المحرمة.

ونحن عادة يرتبط مفهومنا للشَّعر السابح بقاعدة الجمال الأنثوي. وقد يرد إلى ذهن المرء هنا صور ڤينوس عند بوتشيلي، وريتا هيوارث، وهيدي لامار Hedy Lamarr. ولكن عندما كتب كولريدج قصيدة «كوبلا خان»، أواخر تسعينات القرن الثامن عشر، كان الشعر الطويل غير المصبوغ يرمز إلى الشباب، والفحولة، والتميز. كما أن الأعين الوامضة والشعر السابح في أعمال كولريدج، يظهران أيضًا في بورتريهات نابليون؛ مثل لوحة أنطوني جروس Gros، بونابرت في آركول Bonaparte at Arcole، أو في لوحة ديفيد David نابليون عابرًا الألب Napoleon Crossing the Alps، حيث يتوهَّج شعر البطل الطويل في رياح القدر. وفي قصيدة «كوبلا خان»، ينساب شَعر الشاعر بفعل الفيض الغنائي؛ ليصبح مثل قيثارة الريح التي يعزف النسيم على أوتارها. لقد قلت إن شَعر الفتى الجميل الناردينى اللون، أو الأصفر الخزامي hyacinthine، يوقع عين المشاهد في شرك. حتى في شَعر نابليون المنساب ثمَّة شيء عابر للجنسين. لقد كان الشَّعر المنساب عنصرًا أنثويًا في الكاريزما النابليونية، وهو مبدأ أعتقد دائمًا أنه مزدوج جنسيًا. لقد كان نابليون بشعر طويل فقط عندما كان شابًا نحيلًا، ذا مَظهر ملهِم. ولكن شعره المقصوص على طريقة قيصر، إنما ينتمي بشكل أساسي إلى الفترة الإمبراطورية، عندما كان يميل إلى البدانة. فما كان يتم التعبير عنه سابقًا من خلال شعره، أصبح الآن مستقرًا في التلألؤ الأنثوي الذي نراه في لوحة ديفيد نابليون في دراسته Napoleon in His Study، حيث نرى الإمبراطور يشعل زيت منتصف الليل، حاضنًا بطنه.

إن شاعر قصيدة «كوبلا خان»، له هو أيضًا مظهر أهيف، وكاريزما لامعة كالشهاب. شعره المنساب السابح علامة تفصح عن خنوثته، إنه ساحر ونرجسي. والشعر الطويل شعار في كثير من ثقافات المحاربين، بدءًا من الإسبرطيين إلى السيخ. ولكن داخل السياق الرئيسي للأقنعة الجنسية الغربية، فإن الشعر الطويل، كان وسيظل، هو لغة آلهة الحب الأنثويين. ذكَر شعره طويل، سواء شعوريًا أو لا شعوريًا، يحفِّز فينا الانتباه نحو شيء ما أنثوي فيه، بداخله. إنه يجعل

من نفسه موضوعًا جنسيًا سلبيًا، أمام العين الفاحصة الثاقبة. ولقد كانت هذه هي حالة فرسان القرن السابع عشر بوضوح، هؤلاء الذين تُظهِر صورهم، أو بروتريهاتهم سحرًا وفتنة خنوثية أخَّاذة. لقد دأب الغرب- وربما يكون محقًّا في ذلك- على ربط طول شعر الذكور بالخطورة الناتجة عن الافتتان، وأنانية الذات المعجبة بنفسها. وهذا ما نراه منذ القدم، من حكاية الكتاب المقدَّس عن أبشالوم Absalom، بما في مهنته التي تشبه مهنة ألسيبياديز Alcibiades من جمال، وإثارة الفتنة. إن شعر كولريدج الطويل الأشعث، يتَّصف بالجرأة والتحدي على المستوى الجنسي، والاجتماعي، والأخلاقي. وهذا أمر طبيعي؛ لأنه غير رسمي، وإن كان منحرفًا لأنه مؤلِّه للذات، وذاتي الشبقية.

والخطر، يكمن في أن شاعر قصيدة «كوبلا خان» محبوس في حيز من «الخوف المقدس». فهو منبوذ مرذول، حيث يتم التحفُّظ على صاحب الكاريزما في حجر صحي. فهو لديه ألوان طيف غريبة جنسيًا. وتحيط به الذكورة والأنوثة مثل هالة شمسية. الناس يصرخون: «احذر! احذر!». ليس لأنه فحل. ليس لأنه رجل يفعل، ولكن لأنه رجلٌ يَرى. فهو يمكنه استنباط هلاوس الآخرين وهلاوس نفسه. إذ تسير قصيدة «كوبلا خان» على نهج القواعد الطقوسية القديمة. وهنا نرجع إلى ما قاله فريزر Frazer، من أن «القداسة، والفضيلة السحرية، والمحرَّم أو التابو، أو أيًا كان ما يمكن أن نطلق عليه تلك الصفة الغامضة السرية التي يفترض أنها تشيع وتسري في أشخاص مقدَّسين أو محرَّمين، فهي من إبداع الفيلسوف البدائي، مثل مادة فيزيقية أو سائل مشحون به الرجل المقدس تمامًا، مثل قارورة ليدن[1] Leyden jar المشحونة بالكهرباء». وفي مقام آخر يقول فريزر: «إن العقل البدائي يبدو حاملًا القداسة كنوع من الفيروس الخطر، الذي يجنبه الرجل الرزين إلى أبعد حد يمكن، ويمكنه أن يطهِّر نفسه منه،

(1) قارورة ليدن هي أول وسيلة شبه موصلة أو كما تسمى في مجال الفيزياء «نبيطة» لحفظ الطاقة داخل الدوائر الكهربائية واخترعت عام 1745 وتتكون من قارورة زجاجية تحفظ الماء بداخلها ويخترق الماء مسمار عبر فتحة ضيقة في القارورة فإذا وصل المسمار نحو شحنة كهربية ساكنة وفصل عنها بعد ذلك فإنها تحفظ لفترة داخل القارورة ومن هنا جاءت تسمية المكثف لأنه من الأجهزة الأولى كانت تحفظ الطاقة بهيئة سائلة، ورغم اختفاء تلك الأجهزة ظل الاسم كما هو. ومرطبانات ليدن هي الأسلاف الأوائل لما نعرفه اليوم بالمكثفات الكهربائية. حيث تم اكتشاف ظاهرة تكثيف الكهرباء في عام 1745، على يد الباحث الألماني فون كلايست Ewald G. von Kleist، وكان ذلك بالمصادفة، خلال إحدى تجاربه حول ظاهرة الكهرباء التي كانت تعتبر ظاهرة غريبة في تلك الفترة. تُنسب تسمية هذا الجهاز البسيط إلى جامعة «لايدن» الهولندية التي ساهمت في انتشارها في العالم. عن موسوعة ويكيبيديا: https://en.wikipedia.org/wiki/Leyden_jar. [المترجم].

لو قُدِّر له وأصيب به، من خلال نوع من التطهير الطقوسي»[1]. ثمَّة دائرة منسوجة حول الشاعر عند كولريدج، أشبه بحلقة الرقص حول عمود الزينة الذي يرقص حوله الناس في أعياد الربيع. وهي منسوجة حول الشاعر لتحتوي فيضه بسر الحياة mana. أي سحر ضد سحر: المجتمع يستخدم كل دفاعاته ضد خطورة إشعاع الفن.

إن قصيدة «كوبلا خان» تنتهي في احتفالين مزدوجين، حيث يحلق الشاعر في غيبوبة، بينما يملح المجتمع الأرض التي يقف عليها الشاعر. هذه الأرض المحروقة واد مقدس، حيث لن ينمو شيء عليها ثانية. الشاعر موهوب ولكنه محطم، ملعون بالاستبعاد الاجتماعي. وكولريدج يغمض أعين الإنسانية عن شاعره؛ أي عنه هو نفسه. إنها لعبة الحياة الواقعية للاحتيال على الرجل الأعمى. وفي هذه اللحظة الصوفية تبدو كل الأعين مغلقة. الفنان والجمهور في حالة حرب. والشاعر لا أحد، بوصفه معرَّضًا لمجافاة الجمهور. إنه يعاني «الصمت»، والطرد المفروض من المجتمع على من كسر قانون الشرف من طلاب العسكرية. علينا أن نتذكَّر هذا عندما نأتي إلى قصيدة كريستابل، حيث البطلة تتعرَّض إلى مجافاة وحشية، بعد انتخاباها من قبل العنصر الشيطاني، وحيث تكون حبيسة صمتها الخاص. إن الشاعر المتخيل يرى أكثر من اللازم، ويكون معذبًا برؤاه. إنه كبش فداء تربَّى على اللطف والكياسة، مثل ضحايا الآزتيك Aztec قبل ذبحهم، أو مثل المتطوِّعين في معسكرات الجيش الروماني، ممن تمتعوا بكل انغماس حسي شهواني، قبل أن يتم إعدامهم إعدامًا طقوسيًا. الشاعر إذن أعمى، مصمت، أعرج. مخيلته حرة طليقة، ولكن جسده مربوط في حدود طقوسية. إنه أپوللو شيطاني، حامل الوحي مهتاج بمشروبات مسكِرة، تتمثَّل هنا في نسغ الشجر واللبن، سوائل ديونيسوس. وكقناع جنسي، فإن شاعر كولريدج هو مخنَّث يعيش في معاناة، وحش مقدس، يطعم الجن من هواء عقيم.

كريستابل هي المقصد الذي يسير باتجاه سياق الغموض الجنسي الكولريدجي. المقصد منها أن تكون هدفًا ملحميًا وقدرًا أو شؤمًا تراجيديًّا. المقصد في قصيدة كريستابل يمثل «نهاية». الشعر يسقط تحت حكم الموت. غيبوبة تنتهي بالشلل واللغة إلى صمت. لقد اخترع كولريدج في هذه القصيدة، امتلاء ووفرة شيطانية، لم يستطع الفكاك منها. وردزورث موقوف أخيرًا، وكولريدج حر طليق. ولكن حريته اشترتها العبودية الجنسية والميتافيزيقية، في تحول كهنوتي كامل إلى درجة أن الشاعر أصبح خفيًّا مستترًا على القراء، حتى على الرغم من أنه يقف أمامهم بشحمه ولحمه.

(1) The Golden Bough, 10:6; 8:29.

وهناك تاريخ غريب لقصيدة كريستابل. فقد كتب كولريدج جزءيها خلال عام 1797 و1800 واحتفظ بها ومنعها من النشر، ولكن تم تداولها في دوائر خاصة كمخطوطة. وكان صدورها عام 1816 بتحفيز من بايرون Byron الذي عشقها، وسمَّاها مصدر جميع الحكايات الشعرية للسير والتر سكوت Sir Walter Scott. ولم يضع كولريدج في اعتباره أبدًا أن كريتسابل قد انتهت، وزعم بوجود خطط لإضافة ثلاثة أجزاء أخرى. لقد راجع عقله القصيدة بقلق وتململ، على مدى أعوام طويلة، وكان عجزه عن إكمالها مصدرًا لإصابته بإحباط متواصل. على مدى قرن، قدَّم النقاد نظريات مختلفة لتناول هذه الظاهرة. ولكن إجمالي التعليقات على هذه القصيدة يظل ضئيلًا جدًا. ربما لم تكن هناك قصيدة في تاريخ الأدب أسيء استخدامها بهذا القدر، من قبل القراءات المسيحية الأخلاقية كما حدث مع هذه القصيدة. فالإباحية السحاقية السافرة التي تنطوي عليها القصيدة كثيمة أساسية، تعرَّضت إلى تجاهل نقدي تام، أو تمت مناقشتها بتفاهة، وبمعزل عن سياقها داخل النص.

لقد نال التفسير المسيحي لقصيدة كريستابل تبريرًا كبيرًا ضمن ملاحظة كولريدج على صديقه جيلمان Gilman من أن الثيمة أو الموضوعة النهائية للقصيدة، يفترض بها أن تكون «إن أفاضل هذا العالم سينقذون المذنبين». بيد أن التناقضات بين العاطفة المسيحية والرؤية الشعرية في هذه القصيدة، تُعدُّ أكثر راديكالية مما هي عليه حتى في قصيدة البحَّار القديم. فالقليل منها هنا يدعم ما أعلنه كولريدج باعتباره برنامجه الأخلاقي. فالورع تعصف به رياح ليلية. والسماء يصرعها الجحيم. والفضيلة لا تنجو ولا تستطيع النجاة أو الخلاص في هذه القصيدة. وعظمة كريستابل، إنما تنبثق مما تنطوي عليه من تصوير وثني متَّقد. إنه كعيد غطاس للشر. الطبيعة الأم تعود لتستعيد ما فقدته. وكريستابل شاشة شيطانية، أو سيناريو لعودة نبوئية وحية. انظر الطالع: مصَّاصة الدماء السحاقية جيرالدين Geraldine هي العنصر الأرضي السفلي، وقد استيقظت ثانية من قبرها الأرضي.

الرؤية الشيطانية هي القلب الصادق لقصيدة كريستابل، الذي يظهر من رد فعل شلي Shelley عند سماعه القصيدة لأول مرة. فعندما تلا بايرون في «جنيف» بعض الموضوعات الخالدة، صاح شلي وانطلق خارجًا. ثم عُثر عليه مرتجفًا يتصبَّب عرقًا. أثناء وصف شخصية «جيرالدين»، رأى بايرون أعينًا في حلمات ماري جودوين Mary Godwin، زوجة المستقبل. وهذا ما ذكره بوليدوري Polidori الذي كان حاضرًا، وهو ما تأكَّد في خطاب لبايرون. كما أن رؤية شلي للمرأة القضيبية على الطراز القديم، تبين أن الجوهر الأخلاقي للقصيدة قد انتقل انتقالًا مباشرًا فوريًا، من شاعر عظيم إلى شاعر عظيم آخر. فمخيلة

كولريدج ليست مستمرة في «أفاضل هذا العالم»، حسب تبرير الأخلاقية المسيحية، بل في الأقنعة الشيطانية للقوة الخنوثية. كما أن قصيدة كريستابل تصطبغ بالطراز القديم من الناحية السيكولوجية. وبعيدًا عن إثبات حقيقة مسيحية من عدمه، فهي تبطل المسيحية، وتعيد النفس إلى عالم الموجودات الروحية الخبيثة البدائي. فكولريدج المسيحي كان هو أول من أساء قراءة وفهم كولريدج الشاعر.

إن قصيدة كريستابل تعيد كتابة البحَّار القديم بتنقيح حركتها. والتجلِّي الشيطاني لا يحدث معه في أعالي البحار، بل في قلعة الدولة. فالشر يغزو خلايا الجسد والعقل السرية. وكريستابل ملحمة من ملاحم المخدع. الجنس فيها، يمثل نقطة التقاطع بين الإنسان والطبيعة، أي نقطة ملوَّثة. فالقصيدة تفتتح بالليدي كريستابل وهي تترك قلعة أبيها في منتصف الليل؛ لتصلِّي من أجل خطيبها الفارس. وكما كانت البداية في البحَّار القديم، نجد أن حافزًا نحو الزواج التقليدي سوف يتم إحباطه. فكريستابل شخصية بريئة تؤمن بأن الحب والفضيلة مقترنان لا ينفصلان. وسوف تتعرَّض مهمتها في تجسيد الورع الغيري الجنسي، إلى تدنيس وتشويه بشعين خلال القصيدة. إذ سينقلب الجنس، ليلدغ الإرادة المسيحية داخل القصيدة. إن رحلة كريستابل العذرية تلك في الليل البائد، هي رحلة حمقاء. وربما تكون مثيرة أيضًا. فهي تستحضر الشر نفسه الذي تريد أن تطرده. ولكن، لا المسيحية ولا الطبيعة الوردزورثية Wordsworthian يمكنهما الدفاع عنها. إذ ثمَّة عقم منحط وبائس يحوِّل الأوراق الخضراء إلى اللون الرمادي. وبرسفون[1] Persephone في المروج على وشك التعرُّض للاغتصاب، ولكن مغتصبها هي الأم- الأرض، وسجنها المظلم هو بيتها.

حتى إن الدراما الشيطانية تبدأ، عندما تركع كريستابل للصلاة. «شيء» ما يأنُّ متأوِّهًا، الشيء اللاجنسي الوحشي، الشيء المليء بالجنس، الصورة الهائجة من الطبيعة الوثنية تستيقظ من سباتها العميق. صوت الشاعر يقحم نفسه: «أيا قلب كريستابل النابض، صمتًا!/ يسوع، ومريم يحميانها جيدًا!»؛ نتذكَّر هنا ثانية التضرُّع إلى السماء في البحَّار القديم، ذلك التضرُّع الذي لم تلبِّه سوى مصَّاصة الدماء البرصاء. ها هو الانقلاب الأخلاقي الكولريدجي على الشاعر يعود إلى العمل مجدَّدا داخل القصيدة. الصلاة المسيحية تسفر عن تجلٍ وثني. والسماء إما صماء أو سادية. كما أن مثول وحلول مصَّاصات الدماء في كريستابل وفي البحَّار

(1) هي ابنة ديميتر ربة الأراضي المنزرعة من زيوس. كانت ابنتها الوحيدة الجميلة التي كان الفنانون لا يستطيعون تصويرها من جمالها الأخاذ، وقد ورد ذكر حكاية اختطافها من قبل في هوامش في الفصول السابقة، وتفصيلًا في الفصل الثاني. [المترجم].

القديم، يترقَّب في شرود ابتكار اسم سماوي إلهي. ويبدو الأمر كما لو أن هناك قوة شيطانية ما، يصبح حضورها مكثفًا بالتشديد المسيحي. إن شهوة الاستباحة والتدنيس تتعلَّق في الهواء مثل غيمة، أو سحابة مظلِّلة. وفجأة تتخذ شكلًا رائعًا براقًا. حيث تظهر جيرالدين مصَّاصة الدماء في بهائها وجمالها الأبيض، في حالة من التفجر السينمائي البراق الجليل. وهكذا تقول كريستابل، مشدِّدة في سخرية كولريدجية فظَّة: «الأم مريم. أنقذيني.. خلِّصيني الآن!». مريم العذراء تصبح الأفعى في عدن. سوف تسقط كريستابل في حضنها. ولمستها ستكون هي علامة «قابيل» حال إخراجه كريستابل من سباقها. فثقة كريستابل وإرادتها الخيِّرة تمثِّلان في الطبيعة حلقة مفرغة من السلبية الرقيقة، كما هي الحالة في قصيدة «فرح الوليد» لوليام بليك، التي جاءت على الطريقة السبنسرية.[1] الطيب الخيِّر تم ابتلاعه من داخل سياقه، أي بنيران الطاقة الشيطانية السوداء الجائعة.

إن جيرالدين تلد نفسها عبر «لا محدودية أنا أكون I AM» في المخيلة الكولريدجية. إنها الشعر حين يقفز من اللاشعور بكامل أسلحته: ربَّة الفن مخنَّثة. كما أن أصوات الفن في نبوءة كولريدج، ليست سلامًا، بل حرب. فالفن صراع، واضطراب، وجحود، ومرآة تعكس طبيعة طُرد وردزورث منها أخيرًا. ربَّة الفن مصَّاصة الدماء تقرض شعرًا في قصيدة كريستابل عبر الإغواء والفساد. ثمَّة كلمات سامة سوف تقود إلى جنس سام. إنها ترقد لتضع البيض. تقول جيرالدين لكريستابل: «مدّي يديكِ إلى الأمام، ولا تخافي!».. إنها تكرِّر الدعوة بعد كذبة طويلة، ولكنها تنجح هذه المرة. تبدو جيرالدين محفَّزة لتواطؤ فريستها اللاشعوري. كان بلوم على حق عندما أطلق على كريستابل «ضحية نصف مستعدة»[2].

إن إغراءات مصَّاصة الدماء الشيطانية، تبدو في زينة من الرومانسة الجنسية الوهمية. فجيرالدين تضطلع بقناع الأنثى الخائرة الأكثر ضعفًا. خمسة محاربين اختطفوها من بيت أبيها، وهجروها: «أنا، حتى أنا، صبية بائسة». ونظرًا لأن جيرالدين نفسها مغتصبة، فمن هنا تنبع السخرية في حكايتها عن الاغتصاب. ما تسمعه كريستابل هو ما سيحدث لها. ومن الناحية السيكولوجية تترجم الحكاية إلى: الرجال وحوش! وهذه هي الطريقة التي تقطع بها جيرالدين تواصل كريستابل العقلي مع خطيبها الفارس، وتغريها بأن تمد يديها. الأم الشيطانية تغري العروسة بالبقاء بعيدًا عن المحيض الأول لرحم العدوانية. وفي خطة كولريدج لنهاية القصيدة، كان على جيرالدين أن تنتحل قناع خطيب كريستابل، عبر استخدام شرك وخدعة

(1) راجع: الفصل العاشر وتشريح الكاتبة لقصيدة «فرح الوليد» لوليام بليك. [المترجم].
(2) Visionary Company, 225.

التحوُّل الجنسي كثيمة فنية. ونرى في الجزء الأول من القصيدة، أن جيرالدين قد حلَّت مكان الخطيب بالفعل. وبمجرد أن حقَّقت نصرها الأول، ربحت كل شيء. لقد قامت باختراقها الأول لنفس كريستابل، والآن أصبحت تتلاعب بأفكارها. وبفضل شخصية كريستابل تدخل إلى القصيدة فكرة «التسلل»، وهي التي تقترح أن يتشاركا الفراش. ومن هذا الاستتار تنبع الكثافة الشبقية، والتعدِّي، والخزي.

إن استراتيجيات جيرالدين مصاغة وفق النموذج السبنسري. فحكايتها المريعة المرعبة تردِّد أصداء الحكاية التي روتها ديوسا Duessa المداهنة للفارس ريدكورس Redcrosse في الكتاب الأول من ملحمة ملكة الجان. ففي الغابة تذكِّرنا جيرالدين بشخصية بيلفويب Belphoebe وفي قلعة ماليكاستا Malecasta. كما أن الأسلوب الجنسي لقصيدة كريستابل، هو توليفة تجمع الجمال القروسطي البارد مع الشر الفاسق داخل البستان المنغلق. وهذا أسلوب سبنسري Spenserian بامتياز. ويشعر كولريدج، شأن بليك، بالانحراف المنحط عند سبنسر. وتنبع ثيمة الاغتصاب في كريستابل من ملحمة ملكة الجان الموبوءة بالاغتصاب. ولكن العذرية فقدت الروح القتالية المسيحية. ولا يوجد داخل القصيدة ثمَّة درع للدفاع عن بطلة كولريدج ضد مفترسيها الجنسيين. أي أن بساطة أنوثة كريستابل هي مكمن دمارها. فالضراوة الشيطانية تجيش بداخلها وتمحو عذريتها. فهي لا قبل لها بالعدوانية الخنوثية. ولم تعد هناك منظومة مسيحية فاعلة لتحيل الشهوة إلى تسامٍ sublimation. الغوطة أو البستان السبنسري هو بستان كريستابل الخاص الذي تتوه فيه.

دعوة للاغتصاب: من إيماءة كريستابل بالموافقة، وحتى إغوائها الفعلي، هناك 140 سطرًا أو بيتًا شعريًا. مسافة يجب اجتيازها. حيث يتم تحويل رحلة البحَّار البحرية الملحمية، إلى نسيج العالم الداخلي. ولكن عبور «الخندق المائي» لا يتم إلا لحظة استسلام كريستابل. إنه نهر روبيكون Rubicon الخاص بها، النهر الذي لا رجعة منه أبدًا. تمر الأبيات المائة والأربعون مثل رقصة السرباند الإسبانية[1] sarabande الحالمة، حين تجمع ما بين مسيرة الجنازة والعرس. في مشاهد مسرحية مأخوذة من اغتصاب لوكريتس عند شكسبير، تتبع القصيدة كل خطوة من خطوات غزو واقتحام جيرالدين للبوابة، والبلاط، والبهو، والغرفة. وتبدو قلعة الأب، والد كريستابل، أشبه بتلك القلعة الخربة مجازيًا في قصيدة ڤرتر Werther عند جوته. ولكن عند كولريدج، فإن قلعة المجتمع والتاريخ الذكرية، يتم اقتحامها، وتموج

(1) رقصة ثلاثية الميزان، تكون فيها الضربتان الثانية والثالثة متقاربتين، بحيث تعطيان الرقصة إيقاعًا مميزًا. [المترجم].

مضطربة بفعل العنصر الأرضي السفلي. بيد أن القلعة هي أيضًا جسد كريستابل، الذي تستحوذ عليه جيرالدين بصورة منظَّمة. أما «الباب الصغير» الذي يُفتح بمفتاح كريتسابل، فهو رمز عفتها.

أمام بوابة القلعة، تخرّ جيرادلين ساقطة، ومن ثم يتوجَّب على كريستابل أن تحملها وتجتاز بها البوابة. يقول بلوم Bloom في هذا إن «جيرالدين لا يمكنها عبور العتبة، التي قد تكون مسحورة ضدها»[1]. في اسكندنافيا القديمة كان يتم دفن فأس أسفل العتبة لتحرس المنزل من البرق، وتمنع دخول الساحرة الشريرة. وبالمثل، كانت المدن القديمة محمية بعظام مشيديها ومؤسِّسيها المدفونين تحت عتبات بواباتها. ولقد رأينا جاكسون نايت Jackson Knight يبين لنا كيف أن الربات أو الإلاهات العذراوات كن راعيات المدن؛ لأن نزاهة الجدران واستقامتها، كانت لها صورة غشاء بكارة العذراء في المخيلة. ومن هنا، كان حصان طروادة سببًا في سقوط المدينة: بعبور البوابة، وكسر الرقية والتعويذة السحرية التي تحمي المدينة. ولقد كانت التابوهات الحامية لحرمة وقدسية الجدران، صارمة إلى درجة إعدام أحد جنود الرومان؛ لأنه قفز من فوق جدار المعسكر، بدلًا من عبور بوابته. حيث إنه كسر الدفاعات. وهذا نفسه ما يظهر ربما سبب قتل رومولوس Romulus أخاه ريموس Remus لقفزه من فوق الجدار الجديد. لذلك نذهب إلى القول، إن مرور جيرالدين- في قصيدة كريستابل- من خلال البوابة الحديدية التي سار عبرها «جيش منظَّم في معركة»، يمثل مكيدة ودهاء طرواديًّا من الشاعر. كما أن جيرالدين باختفائها في ذراع كريستابل، فإنها تلقي على طول الخط وبإيقاع متزامن، بالقوة الذكورية، وتخترق الجسد العذري. إنها المستبيحة البشعة للمدن، تتدلى من صوف الحمل.

إن بوابة كريستابل المخترَقة، هي الباب الذي كان يفترض للضيف أن يمر من خلاله في قصيدة البحّار القديم. أي أن ضيف العرس هنا أصبح أخيرًا هو العريس. كما أن حمل كريستابل لجيرالدين عبر العتبة يمثل رمزيًّا حالة العريس مع عروسه في بعض التقاليد. إذن قد بدأت كريستابل زواجها الشيطاني الذي لا طلاق منه أبدًا من جيرالدين. جيرالدين «وزن سئم» العبء المريع لحياتنا البدنية المادية. وكريستابل تترنَّح تحت شجرة الطبيعة التي يرانا بليك مصلوبين عليها. والبوابة هي عقدة كولريدج الجنسية، إنها طريق آلامه via cruces الخاص. وسوف يعيد پو Poe صياغة تقدم جيرالدين نحو القلعة ثانية، في عمله قناع الموت الأحمر The Masque of the Red Death، حيث ينتصر التكوين البيولوجي

(1) Ibid., 226.

الدموي على الجميع. جيرالدين أيضًا متنكرة في قناع، إنها الطبيعة الأم التي تستخدم قناع جمالها الوردزورثي؛ لإخفاء وحشيتها الأرضية السفلية. وعند ﭘو ستحتوي غرفة منتصف الليل على ساعة، فيما تحتوى عند كولريدج على تخت. وكلاهما: الساعة والتخت، تجليان للقوة الأمومية. كما أن مرور جيرالدين وكريستابل البطيء، إجراء صوري متكلِّف، ومجرد وقار ديني. الإغراء («إرشاد ضال») يصبح استقراءً، استهلالًا للأسرار الشيطانية. وإيروتيكية القصيدة تولج بها في هذه الحركة المنهجية التي تتقد وتلتهب، بفعل التوقع والإثارة. ظلام، وانعزال، وصمت، تشدد على الهشاشة الجنسية المشهية المطوِّرة.

إن الموكب يتحرَّك نحو القلعة، ببطء، كما لو كان يتحرَّك نحو كنيسة، من الساحة إلى المذبح، إلى الهيكل، حيث فراش الإغواء. ولا يظهر حارس أو كاهن؛ ليعوق اجتياح الملكة، ولملمة جميع الأوراق من فوق الطاولة. وسير ليولين Sir Leoline الذكر المترئِّس الموكب، شخص مريض ونعسان. يراقب بغريزة حيوانية، ويئن لكنه لا يستيقظ. في مخدع غرفة النوم فقط، تواجه جيرالدين مقاومة من شبح أم كريستابل، إذ يظهر طيف حارس مثل حارس المقدسات في الحرم. لقد ماتت الأم ساعة ولادة كريستابل، وتعهدت بأن تسمع جرس القلعة يدق اثنتيّ عشرة مرة يوم زفاف ابنتها. والقصيدة تبدأ بأخبارنا أن الوقت منتصف الليل. لذا، فإن هذا هو يوم العرس بالنسبة لكريستابل، وهي بصدد إتمام زفافها. وفي هذه القصيدة، يخنق الخير نفسه؛ والميلاد يؤدي إلى موت: الحمل هو مرض المحطة الأخيرة. والنبيذ الذي صنعته أم كريستابل من زهور برية- مفترض أن تكون زهور النرجس البري الأصفر عند وردزورث!- تقدمه فقط من أجل شحذ طاقة مصَّاصة الدماء في حربها الإقليمية. فجيرالدين تشتبك مع الشبح، وتردعها: «انصرفي، أيتها الأم الجائلة!.. هذه ساعاتي... إنها وُهبت لي». من وهبها إياها؟ الله والقدر يقفان في صف الشر. والليلة البائدة تمارس عودتها العنيدة.

بعد هزيمة أمها، تصبح كريستابل بكاملها، تحت رحمة جيرالدين. ويرمَز إلى انتصار العنصر الشيطاني بركوع كريستابل على جنبها. لقد أخضعت جيرالدين ملكوت القصيدة، وهي الآن إلهة. وكريستابل تطيع جيرالدين دون أن تراجع أوامرها؛ لتعرِّي نفسها: «إذن ليكن!» بمعنى آخر، «نعم أفعل». لقد تزوجتا. وها هي ترقد في الفراش في انتظار سيدها. ومثل الشاعر في قصيدة «كوبلا خان»، فإن كريستابل هي الضحية القربانية التي نراها فعليًا منقادة إلى المذبح، ملقية بنفسها عارية عليه. كريستابل هي إيفجينيا[1] Iphigenia، تنتظر

(1) هي ابنة أجاممنون التي قدمها أبيها قربانًا لأرتميس إلهة الصيد والقمر، وذلك بناء على نصيحة الكاهن كالتشاس Calchas كوسيلة للتقرب إلى الإلهة لمساعدة أسطوله في التوجه إلى طروادة، واضطُر «أجاممنون» =

ذبحها بوداعة. وجيرالدين هي الكاهن الأعلى يصلّي قبل إنجاز مهمته الدموية؛ ولكنها الإرادة الشيطانية إذ تصلّي لنفسها. والقتل هنا نوع جماع جنسي، لأن الجنس هو الطريقة التي تقتلنا بها الطبيعة الأم، أي، هو الطريقة التي تستعبد بها مخيلتنا. إن الطبيعة تسحب منا الدم الأول، دم العذراوات. وعلى منوال قصيدة «إلى وليام وردزورث»، تبلغ هذه القصيدة ذروتها في فعل جنسي طقوسي وثني. فالاحتفالية في قصيدة كريستابل، تتواصل في تكرار إعداد متعمد للفراش، ثمّة تمثيل جنسي صامت. وهذه واحدة من النقاط التي حاول كولريدج المسيحي حشوها، أو تلفيقها. فبعد عشرين سنة من كتابة القصيدة، أدخل عليها سبعة أبيات (255-61) تلك الأبيات فيها جيرالدين «تسعى إلى الإرجاء»، قبل أن تنام مع كريستابل وتضمها في حضنها. لا ينبغي أبدًا على القارئ أن تضلله محاولات كولريدج القلق المنقّح لتغطية عمل كولريدج الخيالي. فمصّاصة الدماء والوعي يتبادلان استبعاد بعضهما بعضًا. والقصيدة في إلهامها الأصلي الجميل قبل التنقيح الأخلاقي المسيحي، تقدم صورة لجيرالدين لا تتردّد أبدًا، ولا يمكنها أصلًا التردُّد، فهي عنيدة حرون.

وثمّة غموض وسر عندما تتعرّى جيرالدين من ثيابها. «توقّفي! نهداها ونصف جسدها/ مشهد تحلم برؤيته، لا أن ترويه!/ ويّ.. لتسترها! لتستر كريستابل الجميلة!». ما الذي انكشف بتعرِّي الشيطانة؟ ويلسون نايت G. Wilson Knight يتحدَّث عن «نوع ما من الانتهاك والتدنيس الجنسي، عن رعب ما جسدي ومعبر»[1]. وفي الجزء الثاني، ينتاب كريستابل ارتجاع فني flashback بارد: «مرة أخرى رأيت ذلك النهد عجوزًا/ مرة أخرى شعرت بهذا النهد باردًا». الأساتذة الدارسون على الفور، تعرَّفوا على هذا بوصفه تفصيلة من ملحمة ملكة الجان: عندما تتعرّى ديوسا Duessa، يصبح ضرعها جافًا، مثل مثانة خاوية من الهواء». (I.viii.47). باستيقاظها في الصباح التالي، ترى كريستابل رفيقتها «بأثداء ممتلئة». لا بد وأن جيرالدين مصّاصة دماء تقليدية موغلة في الكبر، فثدياها يذبلان عندما تجوع. وبعد أن روت نفسها، سواء بشرب الدم أو باستنزاف طاقة حياة ضحيتها بطريقة أو بأخرى، تستعيد أثداؤها امتلاءها الحسي الشهواني. وفي الجزء الثاني، تتذكر كريستابل «اللمسة والألم». إذن لقد حدث بالتأكيد شيء ما جراحي!

= لذلك على مضض عندما هدّده المحاربون بتكليف أخيه «بلاميديس» بقيادة الحملة بدلا منه. فأرسل في طلب ابنته «إيفيجينيا» من «أرقوس» وذبَحها. قدّمت رقبتها للفأس ولم تنْبس ببنت شفة. ولمّا كانت العادة لديهم تستثْني النسوة من تقديمهن قرابين للآلهة، فإن قتل «إيفيجينيا» أغضب كل نساء مملكته وخاصة زوجته «كلايتمنسترا» التي احتال عليها بإعلامها أنه سيزوّج ابنتها من «أخيل». [المترجم].

(1) Starlit Dome, 83.

وأيًا كانت البشاعة المرتبطة بثدي جيرالدين، فهي كعلامة تفصح لنا بلا شك عن ساحرة. ففي دراسة مارجريت موراي Margaret Murray لعقيدة الساحرة الأوربية، تصف الكاتبة علامة أخرى، هي «الحلمة الضئيلة»، التي ظهرت في أجزاء غريبة من الجسد. و«قيل إنها تفرز لبنًا، ويشرب منها المقرَّبون، بشرًا وحيوانات». ثمّة أثداء أو حلمات زائدة فائضة، تمثّل شذوذًا طبيًا وجدت في الصدر، أو البطن، أو الكتف، أو الأرداف، أو الفخذ(1). ثدي ذابل، حلمات ليست في موضعها، أثداء كثيرة: جسد الساحرة انحراف أو محاكاة ساخرة للأم. ومن ثم فمن اللائق، أن تكون المناوئة الوحيدة لجيرالدين هي أم كريستابل الخيرة، والحقيقة المرة حول القصيدة أن هذه القوة قد تحطمت وتم طردها. كما أن الساحرة، بحلماتها الحيوانية، هي في الحقيقة جنس ثالث. إنها قبح الطبيعة المتناسلة. هي الأم الأرضية السفلية التي تأكل أطفالها.

جنس ثالث: كيف تنتهك جيرالدين كريستابل جنسيًا؟ يصف كولريدج الاثنتين وهما مضجعتان معًا:

«نجمة خبت،
ونجمة صعدت،
جيرالدين!
ها أنتِ
وذراعاكِ أصبحا سجن المرأة الجميلة.
جيرالدين!
ساعةَ كنت ملكَكِ
كنتِ بإرادتِكِ!».

إن النجمة التي خبت هي نجم يسوع، والنجمة التي صعدت هي العقرب الجنسي، علامة الشيطان القديمة. والسجن هو حضن الطبيعة الأم الذي لا يمكن ليسوع أن يخلصنا منه. ولقد كانت لجيرالدين «إرادتها»، أي رغبتها في كريستابل. وهذا السياق التعبيري ينتمي حصرًا إلى تجربة ذكرية. فنحن لا نجده مستخدمًا مع امرأة على أية حال في أي من الأعمال الأدبية الرئيسية. الشبه الوحيد الذي وجدته كان في صحيفة فيكتوريا ساكفيل- ويست Victoria Sackville-West، التي تصف حملها لعشيقتها فيوليت تريفيس Violet Trefusis إلى الفندق الفرنسي، بعد يومين من زفاف الأخيرة: «لقد عاملتها بوحشية، ضاجعتها، كانت لي،

(1) The Witch-Cult in Western Europe (Oxford, 1921), 90.

لم أكن أعبأ»[1]. «كانت لي»: أية لغة غريبة هذه من الاستحواذ الذكوري في سياق أنثوي! إننا نجد التلقي الجنسي الأنثوي عند كولريدج، يتحول بغرابة وغموض إلى قوة الاغتصاب. ماذا يحدث؟ إذا كان ثمَّة استنزاف للدم، فلا بد أن يحدث هذا بإثارة أورجازمية ذهنية، مثل الحمى الضبابية عند كارميلا Carmilla، الحكاية الفيكتورية للكاتب الأيرلندي «جوزيف شريدان لو فانو» J. Sheridan Le Fanu عن مصَّاصة الدماء السحاقية والملهمة، كما هو واضح من قصيدة كريستابل.

هل يمكن أن يكون ثمَّة نص قضيبي غير مباشر، خفيًا وراء هذه المضاجعة الشيطانية؟ ثمَّة غموض وفيما يتعلق بجسد ديوسا عند سبنسر. فـ فرادوبيو Fradubio يفاجئها وهي تستحم: «أجزاؤها السفلى ممسوخة، بشعة،/ كانت مخفية في الماء، لم أستطِع أن أراها/ ولكنها بدت أكثر بشاعة، وتبعث على التقزز/ أبشع مما يتصوَّر إنسان أن يكون عليه جسد امرأة» (I.ii.41). هذا ليس مقنعًا، وغير قاطع، ولكن عندما تزيح ديوسا قناعها، يتحدث الشاعر بصوته هو: «أجزاؤها السفلية، عار على جنسها/ إلهَتي ربة الشعر الطاهرة، تخجل من العار أن تكتب» (viii.48) يبدو كما لو كان سيهب الشر الأنثوي الأكثر انحطاطًا قضيبيًا وسفالة. هاكم امرأة بريطانية معاصرة تحكي عن أنها ووسيطتها الروحانية جلستا عاريتين، في جلسة تحضير أرواح séance، ومن المساحة بينهما خرج «قضيب شبحي» ثلجي من فرْج وسيطتها، ثم دخلها.

عند استيقاظها من الفراش الصباح التالي، نرى كريستابل تقول، «نعم مؤكد أنا ارتكبت خطيئة!» إنها لا تتذكَّر شيئًا، ولكن شعورها الحاد بفقد البراءة، فقد دخلت الساحرة، إلى جسدها وعقلها. وجيرالدين تنام مشبعة مثل رجل. نموذج المغوي المنتصر. بينما الفتاة المنتهَكة تنتحب في خزي وعار. إنها الإنسانية بعد سقوطها. عيناها مفتوحتان. تعرف أننا عرايا، بلا حيلة للدفاع عن أنفسنا ضد الطبيعة. فقد زال الوهم الوردزورثي المضروب حول الطبيعة الأم. غشيان المحارم وأكل لحوم البشر، هو المعادل لممارسة الغرام في رومانسة الأسرة عند الرجل. وقد تم تحبيل كريستابل من خلال ربة الشعر، وحملت عبء الخوف والمعاناة. «رؤية الخوف، اللمسة والألم»؛ إن صلْبَها جنسيًا يمثل مشهدًا للعبودية السادومازوخية. وربما يكون سبب ألمها عضة مصَّاصة الدماء، أو الإيلاج والاختراق غير السوي. وفي تجمعات ساحرات القرون الوسطى، كان الشيطان يقوم بجماع طقوسي على الملأ، بقضيب متشعب كالشوكة، مدخلًا إياه في أتباعه ومريديه عبر فتحتين. إن الشروع في عقائد الطبيعة القديمة

(1) Quoted in Nigel Nicolson, Portrait of a Marriage (New York, 1973), 114.

دائمًا ما تضمَّن بعض إساءة المعاملة للجسد، من الجَلد إلى الإخصاء. وفي التجلِّي الوثني الذي تنطوي عليه قصيدة كريستابل، يعود الشيطان في عربدة ألم اللذة الديونيسوسية. إن مصَّاصة الدماء والقصيدة يمثِّلان بهجة وانتشاء كواسر الطير بالقبح والفحشاء.

إن عدوانية جيرالدين الشيطانية تكمن في عينيها. ولمصَّاصات الدماء أعين قضيبية، تتفحَّص وتخترق، وتتمكن. تشتعل نيران القلب بمرورهما من الدهليز، «وتبصر كريستابل عينا السيدة/ وبذلك فهي لم ترَ شيئًا آخر»، إنها مهووسة ممسوسة موسوسة، ومسخرة. وفي ذروة قوتها في المخدع، تصعد جيرالدين إلى كامل قامتها «الشاهقة»، يشتعل انتصابها بفعل سيطرتها على الروح الأم، وخضوع كريستابل، وسجودها، والنبيذ الذي تحيله إلى دم كريستابل. هذا هو البدر في تمامه يتراءى لعين مصَّاصة الدماء: «عيناها الواسعتان المصفرَّتان، الضاربتان إلى الحمرة تبرقان متلألئتين». يقول بلوم إن جيرالدين، مثل البحَّار القديم، «متمرسة في التنويم المغناطيسي»[1]. على اعتبار أن إغواء كريستابل هو نوع من التنويم المغناطيسي الجنسي. يقول فرويد إن «الطاعة العمياء» للتنويم المغناطيسي، تنبثق عن «تثبيت لا شعوري للطاقة الجنسية على الشخص الذي يقوم بالتنويم المغناطيسي»[2]. وبهذا المعنى، فإن كريستابل تشارك روحانيًا في عملية فض بكارتها.

وسوف نجد أن ثيمة التنويم المغناطيسي في قصيدة كريستابل، تتواتر بعد ذلك في التنويم المغناطيسي في رواية هاوثورن Hawthorne رومانسة الوادي السعيد The Blithedale Romance. لأن التوتر السحاقي بين بريسيلا Priscilla الأنثوية وزنوبيا Zenobia صاحبة الإرادة القوية، إنما ينبثق عن اتصال من هذا النوع تم بين كريستابل وجيرالدين:

«حتى الآن، والفتاة لم تُستثَر. لقد وقفت بجوار الباب، مثبّتة على زنوبيا - فقط على زنوبيا! - زوجًا من الأعين الكبيرة، البنية السوداوية. يبدو أنها لم ترَ شيئًا آخر في الغرفة، سوى هذه المرأة اللامعة الجميلة الوردية الجذابة. لقد كانت نظرتها هي النظرة الأغرب من نوعها التي أشاهدها طوال حياتي. ظلت لغزًا بالنسبة لي لفترة طويلة، وذاكرة لا تنسى إلى الأبد.... لقد خرَّت ساقطة على ركبتيها، وشبَّكت يديها، وحدَّقت بورع في وجه زنوبيا. لكنها لم تلقَ استقبالًا عطوفًا، فانحنى رأسها على صدرها[3]».

«يبدو أنها لم ترَ شيئًا آخر».. النظرة تخفي وتمحو من الرؤية أي شيء آخر سوى جسد

(1) Coleridge, Selected Poetry, ed. Bloom (New York, 1972), 42n.

(2) Three Contributions to the Theory of Sex, 15n.

(3) The Blithedale Romance (New York, 1960), 51.

زنوبيا؛ سوى ركوعه وخضوعه، والسيطرة عليه. إن إيروتيكية هوثورن الانحطاطية، إنما هي امتثال وتابعية لكولريدج. «پو» Poe هو الآخر يعيد صياغة شخصية جيرالدين في صورة ليجيا Ligeia الشرسة، وبيرينيس Berenice اللذيذة الشهية. إنها مثبتات قضيبيات، وأشباح تخرج من المقبرة الشيطانية. والزوجان السحاقيان عند كولريدج سينتهيان- وعلى طريقة هوثورن- في رواية هنري جيمس Henry James البوسطنيون The Bostonians، حيث ينقذ بيرسيوس Perseus أندروميدا Andromeda من الوكر الساحلي لمصَّاصة الدماء السحاقية.

إن الصور القضيبية لقصائد كولريدج الغامضة، تأتي من الحرب بين الرؤية واللغة اللتين تتنازعان في قصيدة البحَّار القديم. وفي رؤية شلي Shelley للجنس، توحي الأعين الأنثوية المتوهِّدة، بالقدرة على كل شيء، وعلى وجود الطبيعة التناسلية في كل مكان وزمان. فالعنصر الشيطاني يحوِّل الرجل إلى حجر. وقد أطلقت جين هاريسون Jane Harrison على الغرغونة مسمَّى «عين الشر المتجسِّد»: «لقد تزين الوحش بأنياب وحشية طويلة، وثعابين، ولكنه قُتل بالعين، لقد افتتن»[1]. الافتتان هو السحر الأسود للفن، والحب، والسياسة. فكينيث بيرك Kenneth Burke يشير إلى: «أن موضوع أو مبحث أو ثيمة الافتتان، في 'القصائد الغامضة' لكولريدج، إنما تتعلَّق بقوة متضاربة. فهو يوفِّر لنا، ما يمكن تسميته بالقاموس التفسيري الشعري، لمصطلحات تتدرَّج من افتتان 'خيِّر' على طول الخط، إلى افتتان 'شرير' على طول الخط»[2]. الافتتان إذن ينطوي على نوع من التضارب؛ لأن الحب هكذا أيضًا. فكلمة fascinare اللاتينية، أي «استمال enchant، أغوى bewitch، استهوى وسَحَرَ charm»، ترتبط بالكلمة الإغريقية baskainein، أي «استخدام كلمات شريرة»، كما في القدْح والتجريح، ولكن معناها أيضًا «أن استهوى وغوى بواسطة رقيات وتعاويذ أو بواسطة عين شريرة». والكلمتان fascinare، وbaskainein، مرتبطتان لغويًا بكلمتين أخريين تعنيان التكلم، وهم: farari اللاتينية وphaskein الإغريقية، أي «يتكلم». وجيرالدين أثناء اضجاعها مع كريستابل تقول لها: «في لمس هذا الصدر، ثمَّة تعويذة تفعل فعلها،/ وهي سيد نطقك، كريستابل!». وفي الصباح التالي، لا تستطيع كريستابل أن تفصح عن ألمها، أو أن تتطلَّب المساعدة. العين الشريرة وتعويذة السحر الشيطاني تحرم الضحية من التفوُّه، يدفع بهما الاثنين خلفًا عبر التاريخ إلى المملكة الحيوانية. فقد كان شل أفواه رجال أوديسيوس

(1) Prolegomena, 196.

(2) The Philosophy of Literary Form (New York, 1957), 47.

Odysseus هو أكثر طرق تعذيب سيرس Circe سادية. عقول حاضرة متيقظة في أجساد خنازير لا تستطيع إلا النعر والنخر. وبطلة قصيدة كريستابل منغمسة في الصمت. فـ «رؤيتها للخوف» تمحي اللغة.

إن قوة مصَّاصة الدماء السحرية والمفتنة، تنبع من القدرة الأسطورية للثعبان على شل فريسته بتثبيت عينيه عليها. فالخوف الذي يجمِّد الحيوان في مساره والخوف الذي يشل شخصًا بفعل تحديق مصَّاصة الدماء فيه، هو الخوف نفسه واحد. إنه انبعاث لتراتبية العالم البيولوجي الوحشية. الغرغونة التي تحجِّر ضحاياها، ومصَّاصة الدماء التي تغويهم، يحقِّقان غايتهما عبر التأكيد الهيراركي المفاجئ. ومسألة أن القضيب قوة، فتلك كذبة اجتماعية يلوكها الرجال لأنفسهم؛ للتغلب على خوفهم من شيطنة الجنس. فكون المرأة في استطاعتها أن تستنزف وتشل، هو جزء من حالة مصِّ الدماء الكامنة في فسيولوجية الأنثى. الطراز القديم للنداهة يبدأ منذ ما قبل التاريخ، وسوف يعيش إلى أبد الآبدين.

إن سلطة مصَّاصة الدماء هي صيغة من الكاريزما، والقوة التي تمكِّن قائدًا من جذب وإثارة إرادة أتباعه، وإغوائهم للتضحية بأنفسهم في سبيل رؤيته الشخصية. ولقد أشرنا من قبل، كيف أطلق هتلر على «أنثوية الجماهير»: القدرة على إغواء عقول أمة وتوجيهها، هو صورة من صور الإغواء الجنسي. ولقد كان المسرح والسياسة مرتبطين ارتباطًا وثيقًا ولزمن طويل، قبل حلول عصر وسائط الإعلام العامة. فالممثل المتميِّز بحضور مسرحي، وسلطة فطرية تلقائية، يسيطر على الجماهير. كما أن الخطيب «الفاتن الجذاب» يرمي حرفيًا برقيَّات وتعاويذ على جماهيره. إنه «يأسر» الانتباه. وأن يكون الجمهور «مأسورًا» أو «مسبيًا enthralled» أي أن يكون مستعبَدًا (فكلمة thrall تعني «عبد» أو «رِقّ»)، فعندما لا يستثار أحد فيضطراب، أو يثرثر مع جاره، وعندما تكون الأجواء «هادئة جدًا يمكنك أن تسمع رنة الإبرة». وتتوافر مجازات الجنس والقوة بكثرة في الأداء السياسي والفني. فالمتحدِّث يسيطر على مستوى الاتصال بالعين. كل الأعين مثبَّتة عليه، كما لو كانت منوَّمة مغناطيسيًا. الجمهور يكون مدفوعًا في حالة من إبطال الحركة immobilization والصمت muteness، وهي امتيازات قديمة للشيطان. فالممثل والخيال يعملان على جمهور ما بواسطة إخضاع جسده المتمرِّد الثائر، وتثبيت عقله على بؤرة من التركيز تُحكم من خلالها روحه. والسحر والفتنة تعنيان التهدئة becalming، أي وضع الشخصية في حالة من السلبية الإيروتيكية، التي يرى منها البحَّار القديم مصَّاصة دماء الطبيعة في البحر. ونحن أمام مترادفات الرؤية، والصمت، والإخصاء، نقترب من المركز الجنسي لقصائد كولريدج الغامضة.

إن الفتنة والاستمالة هما ثيمة وأصل قصيدة كريستابل. فالجزء الأول منها ينتهي باستمرار كريستابل في حضن جيرالدين. وسوف أبرهن على أن هذه الحالة تضم مجمل رؤية كولريدج، وأن الجزء الثاني منها قد كُتب بعد ثلاث سنوات لاحقة من كتابة جزئها الأول، كما أن خطته الأولية لكتابة ثلاثة أجزاء أخرى، كانت وليدة خوفه مما كان قد أبدعه بالفعل. فقد ظلَّت كريستابل غير مكتملة؛ لأن كولريدج حاول بقدر ما، ولم يستطِع تحويل قصته البطولية الشيطانية، إلى مجرد حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي للخلاص من منظور مسيحي. حتى إن الجزء الثاني ينتهي بهجر الأب لابنته كريستابل، وتحالفه مع جيرالدين زائفة وليست حقيقية. وذلك لأن عقل كولريدج الواعي راغب في انتصار الفضيلة. ولكن لاوعيه أو لاشعوره، يرد عليه: الشر أقدم، وسوف يدوم. الجزء الأول، ينتهي، بقول عن كريستابل: «ولكنها تعرف، في السرَّاء والضرَّاء/ أن القديسين سيهبُّون للمساعدة، إذا طلبها الرجال. فالسماء الزرقاء تظلِّلنا جميعًا!». المفسِّرون المسيحيون لم يفطنوا إلى السخرية المريعة الكامنة في هذه الأبيات. إذ بالنسبة إلى أدب كولريدج- كما رأينا- فإن استدعاء القوة السماوية لا يجلب سوى المصائب والكوارث. وكريستابل، إنما تعاني رثاء العقلانية التي نجدها عند منظِّفي المداخن المستغلين عند بليك.[1] إنها تشبه ضحايا الاغتصاب في ملحمة **ملكة الجان**، الذين لا تجر أنوثتهن عليهن سوى الوبال، أو تشبه بطلة رواية **جوستين** Justine عند ساد، أو السيرة الحسنة جالبة العقاب Good Conduct Well Chastised (تُقال أصلًا «مصائب الفضيلة»). الخير هو بالفعل منبِّه لشهوة مصَّاصة الدماء، ومثير مهيج لهجومها. الوثنية تعلن أحقيتها بدك الخواذيق في القلب البكر للفضيلة المسيحية.

إن الانتقال الشعري من الجزء الأول إلى الجزء الثاني، يشهد أرجحة واهتزازًا. فنحن نمر من الحالة الحاملة المشؤومة الشريرة، إلى حالة الهزل. القصيدة تمضي آسنة. أشخاص غير مهمِّين يظهرون طلوعًا ونزولًا، يدقُّون أجراسًا ويسبِّحون بمسابح. ونلتقي بوالد كريستابل السير ليولاين Sir Leoline، المفترض فيه أن الشاعر، كان قد تركه يشخر. ولقد لاحظ الدارسون الافتقاد المفاجئ للكثافة الصوفية في القصيدة، ولكنهم لم يحاولوا اكتشاف سبب ذلك أبدًا، ولم يفسِّروه. يقول هامفري هاوس Humphrey House، على سبيل المثال: «الجزءان يختلفان كثيرًا عن بعضهما بعضًا، إلى درجة أنهما نادرًا ما يبدوان منتميين إلى القصيدة نفسها»[2]. ويجب عليَّ تعديل نقدي: فثمَّة موضوعان جميلان في الجزء الثاني. الأول يصوِّر

---

(1) راجع الفصل العاشر حول أعمل وأشعار وليام بليك. [المترجم].

(2) Coleridge (London, 1953), 122.

جيرالدين وكريستابل يمشيان معًا في غرفة النوم (360-86). والثاني يسجِّل رؤية الشاعر براسي Bracy المشؤومة لـ «ثعبان أخضر لامع»، يلتف حول جسم حمامة (547-56). إلا أن الموضوعين يعيدان إثارة الجماع الجنسي في الجزء الأول، وتهييجه مجدَّدًا. بمعنى آخر، إن الشعر الأجمل في الجزء الثاني من القصيدة، كان قد تم إخراجه أصلًا من الجزء الأول بفعل عدوى الرذيلة الشيطانية.

لماذا الجزء الأول من القصيدة أقوى بكثير؟ لأن عظمة القصيدة تكمن في حالة مصَّاصة الدماء المغوية لدى جيرالدين. ولقد استلهمت هذه الحالة من رؤية لقناع القوة الغالبة الأنثوي. حيث كل شيءٍ في القصيدة تم إخضاعه لجيرالدين. فكولريدج يتلاعب بالشخصية، والزمن، والمكان، ليشكِّل دائرة مثيرة للإعجاب حول جيرالدين التي يشع سحرها وألقها الهيراركي البارد، مثل ملك الشمس. وقصيدة كريستابل مبنية على تكنيك قديم للعرض التجميلي، فهي استعراضية طقوسية. والآلهة تحضر عندما يكون الإنسان في أزمة، ولكن الشيطانة تأتي من فراشها الشبحي الطيني. لقد فشلت الغيرية الجنسية: الأمومية ضعيفة والذكورية في تحلُّل، وبدا درع الأب أثرًا نتنًا. فالفن قد يَرى، ولكنه لا يفعل: الشاعر يُحذِّر ولكنه لا يصدِّق. الأب يزدري ابنته بخيانة على طريقة لير.

لقد تضعضع عالم قصيدة كريستابل، وتداعى نحو الخسوف. وفي هذا الخواء تخطو مصَّاصة الدماء السحاقية، باهرة الجمال، ذكورية مضطربة. ومثل مسرحية كما تشاء لشكسبير، فإن قصيدة كريستابل تجربة خيميائية حدثها الرئيسي هو تبلور تكوين مختلط rebis أو شخصية مخنَّثة، تجمع بين الذكورة والأنوثة. القصيدة عبارة عن إنبيق مُقطِّر alembic[1] للنفس المسخَّنة تسخينًا شديدًا. الطاقة تطلق ثم يُعاد لمها. مصَّاصات دماء تصنع مصَّاصات دماء: كريستابل، «تفح»، تحوَّلت جينيًا، أثيرت بالعنصر الشيطاني. السحر والفتنة، والأسر، والاستحواذ، وتبدُّل الهيئة.

قصيدة كريستابل هي حلم كولريدج بصوت مسموع. وكاثلين كوبرن Kathleen Coburn تعتقد أن كولريدج لم يكن في مقدوره إنهاء تلك القصيدة؛ «لأنها كانت إلى حدٍّ

(1) الكلمة الإنجليزية مأخوذة عن الكلمة العربية «إنبيق»، وهي عبارة عن «مقطِّرة» استخدمت في الخيمياء، ويتألف من معوجتين متصلتين بأنبوب. ومن الناحية التقنية، يشكل الإنبيق فقط الجزء العلوي (أي رأس المقطرة)، بينما يسمى الجزء السفلي بالقرع أو وعاء الإنبيق، ولكن غالبًا ما تشير كلمة الإنبيق إلى كامل جهاز التقطير. وقد ذكر ذلك الخوارزمي في كتابه «مفاتيح العلوم». وكان العالم العربي جابر بن حيان هو من اخترع الإنبيق في عام 800 ميلادي؛ والشبيه الحديث للإنبيق الآن (المستخدم في إنتاج الكحول) هو وعاء المقطرة (pot still). [المترجم].

كبير تمثيلًا لتجربته الخاصة». وهي تربط بين تقدُّم جيرالدين، وبين كوابيس الشاعر «التي يفهم منها المرء أن الشاعر كان ملاحقًا وعلى نحو متكرِّر من جانب شخصيات نسائية غير سارة: إن جيرالدين خبثٌ يخرج من أحلام كولريدج الشخصية»[1]، وهاكم بعضًا من مفكِّرته، حلمين من أحلامه:

«واحد من أكثر الأحلام ترويعًا لامرأة انطبعت ملامحها بالظلام، وأمسكت بعيني اليمنى، محاولة جذبها ونزعها- وقد تشبثتُ سريعًا بذراعها- شعور بشع.. لقد صرخ وردزورث عاليًا، عندما سمع صراخي. لقد كانت امرأة شاحبة مخيفة تلاحقني صعودًا وهبوطًا، اعتقدت أنها كانت ترغب في تقبيلي، وقد كان بمقدورها أن تنقل إليَّ مرضًا مخزيا بالتنفس في وجهي. ومرة ثانية أحلم بشخصية لامرأة قامتها مرتفعة عملاقة، مُعتمة، ولا ملامح لها، ولكنها تظهر مثل الدخان. وقد كنت مجبرًا على العدو نحوها[2]».

ها هو كولريدج يسجِّل أحلامًا كثيرة للتعدِّي الجنسي، بعضها من ذكور. في مرة من المرات «شعرت بأن رجلًا يقفز عليَّ، ويقبض على خصيتيَّ»، ويرى «بوستيتر» Bostetter وجه الشبه بين جيرالدين وبين امرأة الكابوس عند كولريدج التي يربط نورمان فرومان Norman Fruman بين حجمها، وبين جيرالدين «الطويلة» «الفارعة»، كما جاء وصفها في القصيدة[3]. ولو كانت جيرالدين هي الشخصية المهيبة التي تطارد كولريدج في أحلامه، إذن لتوجَّب علينا منطقيًا، أن نشير إلى عنصر ما من التوحُّد الذاتي في شخصية كريستابل. وهنا تقول كاثلين كوبرن إن كريستابل هي «على نحو دالٍ جانب من طبيعة كولريدج الخاصة». ولكن هذه الاستبصارات التي ينبغي أن تكون ضرورية، ولازمة لتفسير القصائد الغامضة، تُركت مغلقة دون أن يُفض محتواها، تترنَّح على حافة الإشكالية الجنسية. ولكنها، أي هذه الاستبصارات لا تغوص في هذه الإشكالية.

إن قصيدة **كريستابل** تحتوي واحدة من أعظم التحولات الذاتية الجنسية في الأدب. ولقد تحدَّثت سابقًا عن الدراما الخاصة بالبطلة الذكر في قصيدة **البحَّار القديم**، حيث تنزلق عقدة التوحُّد الذاتي إلى حالة عاطفية. أما في قصيدة **كريستابل**، فإن الذكورة المتبقية للبطلة الذكر،

(1) «Coleridge and Wordsworth and 'the Supernatural'» University of Toronto Quarterly 25 (1956): 128-30.

(2) The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge, ed. Kathleen Coburn (London, 1957), 1:848, 1252.

(3) Bostetter, «Christabel: The Vision of Fear,» Philological Quarterly 36, no. 2 (1957): 192. Fruman, Coleridge: The Damaged Archangel (New York, 1971), 376.

فقد ولَّت وانقضت، وتحوَّل الدور الاجتماعي بكامله إلى دور اجتماعي أنثوي. فكريستابل هي كولريدج، الشاعر الملعون بفتنة العنصر الشيطاني. فقصيدته تبدأ بتقليد غريب من تقاليد القرن التاسع عشر، يرسم فيه شاعرٌ مضطربٌ جنسيًا مشهدًا للإيروتيكية السحاقية المكثَّفة بغية التوحُّد مع ذاته، عبر ليِّ جريء للدور الاجتماعي أو الجندر، مع الشريك السلبي. وقصة بلزاك البايرونية Byronic (ومن ثم الكولريدجية) الفتاة ذات العين الذهبية The Girl with the Golden Eyes هي فاتحة الرؤية الفرنسية لهذه الثيمة أو الموضوعة، التي تنتج قصيدة بودلير دلفين وهيبوليت Delphine and Hippolyte، والتي بدورها جاءت منها قصيدة سوينبرن Swinburne أناكتوريا Anactoria، وكذلك أعمال فيرالين Verlaine وبيير لوويس Pierre Louÿs الأغاني الرعوية الصابفوية[1] Sapphic idylls. فقصيدة كريستابل هي طقس استسلام للفساد الوثني. بطلتها مغوية، ومخدِّرة أخلاقيًا، لا قوة لها ولا حيلة لتفر من سطوة القوة التي لا تقاوم. وجيرالدين مصَّاصة الدماء، هي تكبير لنموذج ساحرة البحر في قصيدة البحَّار القديم، هي المرأة المهيمنة dominatrix على نفَس كولريدج الشعري وحياته. إنها طبيعة أُم وحشية، عودتها الثانية تطفئ وردزورث تمامًا. فهي سوف تأخذ كولريدج بعيدًا عن طوق نجاته، حيث المكان الداخلي المقبور، الذي لا يستطيع وردزورث أن يسمع منه صراخه الليلي.

توجد في القصيدة هاديات أو قرائن تركز على توحد كولريدج مع كريستابل، وتبرزه. فأحلام الشاعر بحمامة السير ليولاين الوديعة، التي كانت تسمَّى باسم كريستابل، فُقدت في الغابة بسبب «ثعبان أخضر لامع/ ملفوف حول جناحيها ورقبتها»: «يلهث بالحمامة ويهيج/ تنتفخ رقبته وهو يبتلعها!». يستيقظ والساعة تدق الثانية عشرة. إنها ساعة زواج كولريدج، الآن اكتملت القصة: الحمامة والثعبان، إنهما محبوسان معًا، يلهثان، ويهيجان، وينتفخان بتقلُّصات الألم والنشوة. لقد انجر كولريدج إلى صورته الهجين. ففي قصيدة «أشجان Dejections» (1802)، يعلن: «من هنا، الأفكار الأفعوانية، تطوق عقلي/ أحلام الواقع المعتمة!». وكما قال ذات مرة إن إدمانه الأفيون، كان دائمًا «للهرب من آلام تطوق قواي العقلية كأفعوان حول جسد نسر وأجنحته!» فهذا المجاز، حيث يتمثَّل طائرًا في قبضة ثعبان، مجاز يسكن روح الشاعر. فجسد الإنسان هو الطوق الأخلاقي، والمخيلة هي الطائر الملدوغ من الأفعوان الذي لا يمكنه الفكاك. الإنسان يرقد في سلاسل الجنس والطبيعة.

---

(1) نسبة إلى الشاعرة اليونانية صافو Sappho التي سبق ونوهنا عنها في هوامش المترجم، وتناولتها الكاتبة بالتحليل في أواخر الفصل الرابع من هذا الكتاب. [المترجم].

تأتي بعد ذلك اللعنة التي رمت بها جيرالدين قدرة كريستابل على الكلام، مانعة إياها من إبلاغ أبيها عن الاغتصاب. ولا بد أن هذه التفصيلة آتية من الحكاية القديمة عن فيلوميلا Philomela، ضحية الاغتصاب التي تم قطع لسانها للتأكُّد من سكوتها. وكولريدج يذكرها في قصيدة «العندليب The Nightingale» (1798). «وي لقد تملَّكت منك التعويذة الجبارة»، وكريستابل لا يمكنها التفوُّه إلا بعبارة واحدة. حيث إن زوجتها المخنَّثة هي «سيدة نطقها». إن كريستابل هنا تبدو مثل شخصية بيلي بود Billy Budd عند ملـڤيل Melville، بريئة وواقعة في شرك متآمر مثليّ homosexual، وإضافة إلى ذلك فهي منكوبة بإعاقة الكلام. وما كفاح كريستابل من أجل النطق، سوى بورتريه ذاتي نبوي لكولريدج الشاعر، الذي كان إنجازه مجهضًا. إذ وفق المعايير النقدية الحديثة، فقد أهمل كولريدج جسدًا هائلًا من العمل واسع الطيف. ولكنه مات تحت عبء توقعاته العظيمة وتوقعات الآخرين. وروائعه خدعته. لقد أتى الشعر إليه في تشظِّيات. ومن هنا تنشأ اعتذاراته وتعليلاته- التي لسنا بحاجة إليها، على قصيدة «كوبلا خان»؛ بقرعها الأسطوري على الباب. وفي أواخر حياته، كتب كولريدج في مذكراته «من مجموعة أعمالي المبكرة انتاباني وعي بسلطة دون قوة، إدراك، تجربة، بقوة استثنائية بشعور داخلي بالضعف». وقد قال هازلت Hazlitt عنه: «أنفه، ودقة الوجه، ومؤشِّر الإرادة، كان صغيرًا، ضعيفًا،.. كان لا شيئًا مثل ما حقَّقه»(1). لقد ظن كولريدج أنه امتلك «وجهًا هزيلا، غير رجولي»: «الضعف المفرط، القوة الخائرة في وجهي، لطالما كانت مؤلمة لي». وقد كان كارليل Carlyle قد قال بعد أول لقاء له مع كولريدج: «إن خطيئته الكبرى، هي أنه يريد إرادة. لم تكن لديه عزيمة».

وإن صمت كريستابل لَيجسد افتقاد كولريدج للعزيمة. وكلامها المبتور مثل تلعثم لويس كارول Lewis Carroll، الذي ظهر في مرافقته المتحدِّية للكبار، دون الأطفال قط. وفي أليس Alice يصوِّر لويس كارول نفسه في صورة الطائر دودو Dodo الشبيه بأرملة النبلاء، والمربوط إلى الأرض، ذاك الذي يبيِّن اسمه كيف تلعثم تشارلز دودجسون Charles Dodgson في نطق اسمه الأخير. وعجزُ كريستابل عن التكلُّم هو تلعثم كولريدج نفسه. إنه يمثل في القصيدة عجز الشاعر عن إكمال القصيدة نفسها. فالتعويذة التي رُميت بها كريستابل، رُمي بها كولريدج أيضًا. إنها كفاحه مع اللغة، وخوفه من خيانة الاغتراب المخيِّب عن اللغة. العجز عن الكلام نقطة سوداء في القصيدة، ورم سوداوي melanoma قد ينتشر ويوقف

(1) «My first Acquaintance with Poets,» in Complete Works of Hazlitt, ed. P. P. Howe (New York, 1967), 17:109.

الشعرية كلها. وتكمن الخطورة هنا في أن كولريدج سوف يصبح فيلوميلا Philomela بلسانها المقطوع. قبِّل ولا تحكِ. النقطة السوداء مكان للرؤية الخطر، حيث الكلمات لم تتجمَّع. إنها حلقة سحرية من نسيج الهش، حيثما ينبغي أن توجد عظام، مثل النقطة الناعمة الرقيقة في رأس الطفل الرضيع. وأعتقد أن السيناريو العظيم الأول لقصيدة منطقة الشفق Twilight Zone للكاتب رود سيرلينج Rod Serling، «الفتاة الصغيرة المفقودة»، Little Girl Lost، حيث يمتص ثقب في جدار المخدع أو غرفة النوم طفلًا إلى بعد آخر. ومن ثم، فإن الفشل في الكلام في قصيدة كريستابل، التي تهيمن عليها غرفة النوم، يمثل منطقة من التحلل التي يمكن أن تجر شعر كولريدج إلى العدم. وربة الشعر والفن، مصَّاصة الدماء، في القصيدة هي أم الهول، في طبعتها الإغريقية أي «الخانقة Strangler». إنها أحد ألغاز الطبيعة، لا يمكن للشاعر أن يحله. فهي تَهَب الرؤية، ولكنها تسرق الكلام. جيرالدين هي أم الأكاذيب. هي أفعى بلسان متشعِّب ماهر، يأكل ويخترق جسد البراءة المقدَّس في عدن.

إن كولريدج في صورة كريستابل هو «بطلة ذكرية»، بلا لسان، لم تعد قابلة للتعارف عليها كذكر. إنه «الفتاة الحيية شبه المستسلمة لعشيقها»، في قصيدة «قيثارة الريح»، وهو «المرأة المنتحبة لعشيقها الشبح» في «كوبلا خان». وكريستابل في أحضان مصَّاصة الدماء، هي قيثارة تعزف الطبيعة الشيطانية عليها بسادية، ولكن موسيقاها صمت. إن قصة الطبيعة لا يمكن سردها؛ لأنها دائمًا ما سوف تخون القلب الذي يعشقها. برًا وبحرًا: السرد القصصي القهري للبحَّار القديم، ما هو إلا رؤية مبكرة، وأقل وطأة من صمت كريستابل. والبحَّار يحاول حل المشكلة باستخدام فيض من الكلمات، حول السر الذي يُسكت كريستابل. فقصيدة كريستابل (الجزء الأول) هي القصيدة الأعمق. لأنها ليست ممسوخة بالعاطفية التي تتميز بها قصيدة البحَّار القديم؛ لغتها مبجّلة، ومصقولة بلا ندوب ولا أثر لفواصل الخياطة. لماذا؟ فضيف العرس لا يمكنه المرور من باب البحَّار القديم، لأنه لا يزال ذكرًا. والزواج قد يستمر، لكنه لن يراه. وفي قصيدة كريستابل، يتم اختراق الباب أو المدخل، ويحدث الزواج لأن الشاعر نبذ نوعه الاجتماعي. فهو يختفي خلف بطلته، ويتزوج من ربته، ربة الفن والشعر التي ستتحدَّث باسمه. جيرالدين هي شخص يتكلم بلسان شخص آخر، مثلما نرى في حالات تحضير الأرواح ventriloquist. فهي التي تكتب القصيدة، وكريستابل تتحمل معاناتها. فكولريدج يكون في أقوى حالاته الشعرية، في أعمق حالات الإذلال النفسي الجنسي داخل العمل. إن الفن يحوِّل ويبدِّل، ويتجلَّى عبر المسخ الذاتي.

الأضداد تلتقي في قصيدة كريستابل: الرذيلة والفضيلة، الذكر والأنثى، الطبيعة والمجتمع.

كل هذا واقع تحت سيطرة الشيطان. لم يعد هناك بعد المزيد من الشفقة على الذات، التي وجدناها عند البحّار القديم، لكننا نجد فقط التطرف الأخلاقي، والوجداني، والجنسي. قصيدة كريستابل هي تمام التطرف. إنها الزواج المقدس hierosgamos، والزواج غير مقدس unholy marriage، وغرفة النوم هي قمة جبل الرؤية، حيث ربة الشعر والفن تمتطي الشاعر. وكما في قصيدة «إلى وليام وردزورث»، فإن ذلك يعد تجليًا لخبرة وتجربة الذروة. جيرالدين هي الإرادة الشعرية، الـ (هو) id في صورته البدائية الصافية. وكما في قصيدة «كوبلا خان»، فإن هؤلاء الملطوشين بالنبوة قد وقعوا في المحرم. وكريستابل منبوذة ومضطهَدة. ملموسة، ولامسة. وهي بوقوع اختيار العنصر الشيطاني عليها، تكون مصنوعة، أي أنها منتهَكة ومبتدئة. إن كولريدج يخترق الأسرار القديمة، مثل كلوديوس Clodius متنكرًا في لباس امرأة.[1] فالوثنية تجتاح في طرقها عائدة إلى الثقافة. إن مرحلة جديدة من التاريخ قد أطيح بها عبر الاغتصاب. وقصيدة كريستابل، كما أعتقد، هي أحد مصادر قصيدة «ليدا والبجعة Leda and the Swan» للشاعر ويليام بتلر ييتس Yeats. وجيرالدين هي الإله الوحشي الذي يصعق، ويغتصب، ويهجر.

إن الثيمة المسيحية للقصيدة، قد أسيئت قراءتها تمامًا. فكريستابل هي كولريدج المسيحي، الأخلاقي المفعم بالأمل، والمهزوم دائمًا من العنصر الشيطاني. فهي- التي- هي- هو، لن تنجو أبدًا من عبوديتها. وفي القصيدة، نجد المسيحية معطَّلة بفعل عودة العنصر الأرضي السفلي. فـ «الحب والإحسان» الذي ينتهي بهما جزؤها الأول، هما الكتابة التأبينية المنقوشة على قبر كولريدج المسيحي. فالفضيلة لا تثار إلا من أجل زيادة الانحراف السادي للتعدي. والاغتصاب أكثر عاطفية وشرًا؛ لأن الحدود قد وضعت لمداهمته. كريستابل، هي المسيح الجميل، تلقى فناءها بقبح بربري من جانب الأم الطبيعة؛ الصدر البارد العجوز، حيث دُفِن ووُلِد كل الرجال.

ومن جانب آخر، فقصيدة كريستابل هي خسوف جنسي، لم يعد كولريدج يرى فيه الإله المخنَّث من خلال الزجاج المعتم الملغز، بل وجه لوجه.[2] افتتانه بجيرالدين جعلها الطاغية الأوتوقراطية للقصيدة، حوّلها إلى المحدِّد والمقرِّر لكل شيء في الجزء الثاني. فهي تصور

(1) سبق أن نوهنا عن الواقعة التي اخترق فيها كلوديوس احتفال النساء المقدس في ملابس امرأة، راجع: الفصل الرابع وهوامش المترجم فيه. [المترجم].

(2) نتذكر مرة أخرى ما جاءت به الكاتبة من عبارة أصلها في «الإصحاح الثالث عشر» من رسالة بولس إلى أهل كرونثوس فِي مِرْآةٍ، فِي لُغْزٍ، لكِنْ حِينَئِذٍ وَجْهًا لِوَجْهٍ الآنَ أَعْرِفُ بَعْضَ الْمَعْرِفَةِ، لكِنْ حِينَئِذٍ سَأَعْرِفُ كَمَا عُرِفْتُ. [المترجم].

مبدأً أدعوه أنا بـ«التصوير الأيقوني النفسي» psychoiconicism: حيث تحكُم أعمال أدبية تتمثل إلهامها الأوّلي في أقنعة كاريزمية تجريبية، تظهر بتجلٍ، في بروز أمامي أيقوني. الشخصية مستثمَرة بقوة نفسية هائلة، تفقد بسببها الشخصيات الأخرى طاقتها الخيالية؛ فتخبو وتتوارى إلى الخلفية. أما السير ليولاين Sir Leoline، على سبيل المثال، فهو مجرد سكيتش، جزء من الديكور. والتصوير الأيقوني النفسي يشبه المنهج التسجيلي لفن الجدار المصري، حيث تكون الشخصية المركزية هيراركيًا، أكبر في الحجم ثلاث مرات من البشر الأقل. كما أن التصوير الأيقوني النفسي، هو نتاج طقوسية الغرب الهوسية المتعلقة بالشخصية. فالأمازونة أو المحاربة بيلفويب عند سبنسر، هي تصوير أيقوني نفسي. ومقياس تمثيلها داخل العمل متراوح، وغير متناسب بصورة واضحة مع نسب تمثيل الشخصيات الأخرى التي من حولها. كما أن تفاعلها الدرامي معهم يبدو أخرقَ ومفتَعَلًا. خصوصًا أن التصويرية الأيقونية النفسية تعتد باللاتكافؤ بين روزالند ومعجبيها في كما تشاء، وبالترقيع الإيضاحي والتفسيري لشخصية أورلاندو المتحول جنسيًا عند فيرجينيا وولف. كما أن الرؤى المخنَّثة لها حياتها الخاصة بها. إنها مصَّاصات دماء على نصوصها الخاصة.

وجيرالدين هي واحدة من أعظم مخنَّثات الفن. فهي تتمتع بجمال أنثوي منقح، ولكن بروح ذكورية. إنها مثل الملكة الساحرة النرجسية في حكاية سنو وايت أو بيضاء الثلج[1] Snow White، زوجة الأب الشريرة في حكايات الجنيَّات الصغيرة، تلك الشخصية التي تمثل إسقاطًا للسلبية المكبوتة عن الأم الحقيقية ونحوها. وتحتج كريستابل على اتحاد أبيها مع جيرالدين، مثلما يرفض طفل صغير قبول زوجة جديدة لأبيه الأرمل. والسحاقية التي تنطوي عليها القصيدة، موازية لرومانسية الأسرة في حكاية بيضاء الثلج، التي يرصد فيها بلوم Bloom مسارات لجنس المحارم بين الأم وابنتها. وبيضاء الثلج نسخة والت ديزني التي شاهدتها وأنا في الثالثة من عمري، وكانت لها عليَّ التأثير الصاعق نفسه لتأثير قصيدة كريستابل على شلي Shelley. فالملكة الساحرة هي قناع، يقبع كلية خارج العالم الأخلاقي للمسيحية. إنها صورة ما قبل مسيحية للأم الطبيعة الخبيثة.

وفي قصيدة كريستابل، تنتصر الصورة الوثنية على الكلمة المسيحية اليهودية. ومن ثم،

---

(1) بيضاء الثلج: شخصية شهيرة ارتبط اسمها باسم قصة ألمانية الأصل Schneewittchen وتعني نداف الثلج بالألماني. تحظى القصة التي قام بتجميعها الأخوان غريم Jacob and Wilhelm Grimm بانتشار عالمي حيث أنتجت بناء عليها العديد من الأفلام وقصص الأطفال والرسوم المتحركة والتي كان من أشهرها بيضاء الثلج والأقزام السبعة (سنو وايت) الذي أنتجته شركة ديزني في العام 1937. وسُميت بيضاء الثلج لبياضها القوي الذي يشبه لون الجليد. [المترجم].

فمن اللائق، أن تكون الشخصيات الحديثة الوحيدة الموازية لجيرالدين، هي ما نراه في السينما التي تمثل ماكينة عيننا العدوانية. وهي شحصيات مثل مارلين ديتريش Marlene Dietrich في فيلم موروكو Morocco، وماريا كساريز Maria Casarés في الفيلم الفرنسي Orphée، وكذلك في فيلم Les Dames du Bois de Boulogne، ولورين باكال Lauren Bacall في فيلم شاب ببوق Young Man with a Horn، وستيفاني أودران Stéphane Audran في فيلم Les Biches: الأناقة، والحنكة، والرزانة، والإرادة السحاقية الباردة. إن عين مصَّاصة الدماء تخترق المكان والزمان. كما أن التلصصية في قصيدة كريستابل، تشبه التلصصية في ملحمة ملكة الجان، إذ تعكس تلصُّصية الفن الغربي غير المعترف بها. ومصَّاصة الدماء، كما نرى- إذا استعادة الشريط من وجهة نظر جيرالدين في ختام الجزء الأول- كانت تشاهد الجميع، وهم في الغالب بشر، وتجعل الأم المهزومة تشاهد اغتصاب ابنتها. إن عيون الطبيعة الشيطانية الألف الجائعة، تتربص في غابة الليل.

وقصيدة كريستابل هي حكاية رمزية إباحية للجنس والقوة الغربيين. إنها النسخة الإنجليزية من فاوست. حيث السيطرة والإغواء هما مركز المعرفة الغربية. وبطلات كولريدج الذكَريّات المضحيات بأنفسهن، ينحدرن عبر پو Poe وديستيوفسكي، وكافكا الذي يمثل صرصارُه المصلوب رؤية كوميدية من كريستابل الساكتة. وفض البكارة في قصيدة كريستابل هو وردزورث مسلوبًا، فحقول أزهاره السعيدة قد تعرت؛ لتكشف وحشية قوام الطبيعة الأساسي الأرضي السفلي. وقصيدة كريستابل تبين الصراع، والعدوانية، والتضارب، في الحب والشعر. فهي توبيخ موجه إلى من يضفون من الليبراليين المثالية على الوجدان. والرغبة التي لازمت كولريدج طوال حياته في أن «ينهي» القصيدة، تم فهمها على نحو خاطئ. فإضافاته إليها، مثل الحواشي والتعليقات التي تمت على قصيدة البحّار القديم، هي عبارة عن صورة من صور الإضعاف الذاتي، ونوع آخر من التلعثم. إن تلك الإضافات، تمثل انحرافًا أدبيّا سافر عن الإلهام الحقيقي للقصيدة، حيث كان لمصَّاصة الدماء سحر وفتنة سلطويان، وتوكيد نفسي يفوق ما تم إسناده للطبيعة من سمات. وجيرالدين هي الروح الشيطاني لليلة البائدة، تتمتع في مفهوم كولريدج الأصلي والحقيقي بقوة لا بداية لها ولا نهاية.

الفصل الثالث عشر
السرعة والمسافة
بايرون

ورث الجيل الثاني من الشعراء الرومانسيين الإنجليز إنجاز الجيل الأول. فقد قرأ بايرون Byron، وشلي Shelley، وكيتس Keats قصائد وردزورث وكولريدج، واستغرقوا فيها، ثم منحوها شكلًا جديدًا. هؤلاء الأدباء الأكثر شبابًا، هم من خلقوا أسطورة الفنان الرومانسي الملعون. فقد ذهب ثلاثتهم إلى المنفى في إيطاليا واليونان الوثنيتين، وماتوا صغارًا. لكن الشهرة والموضة الأدبية داخل المجتمع الأوربي الراقي، جعلتهم أبطالًا جنسيين؛ لأنهم كانوا يمثلون أقنعة جنسية من صميم حياتنا الواقعية، وهو ما لم يتحقّق لمبدعي الجيل الأول الرومانسيين، أمثال بليك ووردزورث وكولريدج. فقصائد بايرون وشلي وكيتس هي إشارات مسرحية للتعريف بالذات. وقد كان لجيل الرومانسية الأول الفضل في إطلاق الطاقة النفسية التي سبح الجيل الثاني فيها، بل غرق فيها أحيانًا. فإذا كان تحقيق الحرية يمثل مشكلة ما، فإن الحفاظ عليها يعد مشكلة أخرى. كما أن موت بايرون وشلي وكيتس المبكر، يبين مدى الضغوط المريعة التي لا تطاق من وجهة النظر الرومانسية والليبرالية العالمية. لقد أراد كل من بليك ووردزورث هوية بلا شخصية، ولكن الشخصية في حقيقة الأمر هي الواقع الغربي في حده الأقصى النهائي. ربما يعود ذلك لحب وكراهية بايرون، وشلي، وكيتس لفكرة الشخصية، لشخصيتهم وشخصية الآخرين.

إن اللورد بايرون يجعل جنس المحارم، في صورته الرومانسية، علنيًا على نحو صاعق ومبهر. وإني لأرى قصيدة مانفرد[1] Manfred (1817) كتلقيح متقاطع بين فاوست جوته،

(1) قصيدة درامية كتبها بايرون ما بين عامي 1816-1817. وهي تحتوي عناصر خارقة للطبيعة، تماشيًا مع =

ودير تنترن Tintern Abbey لوردزورث. فبطل بايرون العاطفي يبدو ملتاعًا ومعذَّبًا بالذنب؛ بسبب جريمة غامضة. نراه مهووس بأخته الميتة عشتروت Astarte، توأمة عينه، ووجهه، وصوته. ويتلذذ بايرون بالجريمة الجنسية. الحب المحرَّم يجعل شخصياته خارقة. ففي رفض البطل مانفرد Manfred لجميع العلاقات الاجتماعية، لا يبحث إلا عن نفسه، ولكن في صورة مبدَّلة جنسيًا. أخت وردزورث تتيح له البقاء وحيدًا، خاليًا من الجنس، بينما عشتروت (ڤينوس الفينيقية) تغري مانفرد لدخول دوامة الجنس.

إن روح الأخت تظهر تمامًا في قصيدة مانفرد، في المرحلة نفسها التي تتجسَّد فيها في قصيدة دير تنترن عند وردزورث. لقد ماتت عشتروت في برج مانفرد، عندما «يذبل» قلبها وهي تحدِّق في قلبه. لم يكن لها ضريح. ماذا حدث. أين هي؟ شهوة مانفرد الغربية إلى المعرفة محت أخته، مثلما حدث لفاوست مع جريتشن Gretchen. ويعيد أوسكار وايلد تخيُّل المشهد في ذروة قصيدته صورة دوريان جراي The Picture of Dorian Gray، حيث هناك قرينان يجسدهما رجل وصورته، يواجهان بعضهما بعضًا في غرفة علوية مغلقة. ولقد عثر على الرجل ميتًا، ببشاعة «ذابلًا»، حسب استخدام مفردة بايرون[1]. أما عشتروت، فتحدِّق في أخيها كما لو كانت تحدِّق في مرآة، وتميتها النرجسية الشيطانية. أخ وأخت يجتازان حدود الهوية الغربية، ويتبادلان الشخصية. كما أن مانفرد يندمج ويتماهى في أخته بشراسة. إنه يهضمها. وإلا كيف لنا أن نفسِّر اختفاء جسدها؟

إن توحُّد مانفرد مع أخته، يمثل تجربة جنسية توحُّدية solipsistic ولكنها فاشلة. فاضطراب مانفرد وحسرته ما هي إلا أعراض لما يعانيه من إعاقة بسببها. لقد أكل مانفرد لحمه، مثل ثياستيس[2] Thyestes، ومثل كرونوس[3] Kronos، ويجب عليه أن يتقيأه. ولأن ثمَّة

= خصائص قصة الأشباح في إنجلترا في ذاك الوقت. وهي مثال نموذجي على الدراما الرومانسية المغلقة closet drama. وهذه القصيدة تم تحويلها إلى عمل موسيقي على يد روبرت شومان في عام 1952، في لحن عنوانه مانفرد قصيدة درامية مع الموسيقى في ثلاثة أجزاء Manfred: Dramatic Poem with music in Three Parts، وفيما بعد تبناها أيضًا تشايكوفسكي في سيمفونيته Manfred Symphony، وقد أعجب الفيلسوف الألماني نيتشه بالتصوير في القصيدة للكائن البشري الخارق أو السوبر هيومان، وألف بعض الموسيقى عليها. [المترجم].

(1) Picture of Dorian Gray (Baltimore, 1949), 248.

(2) هو ابن بيلوبس Pelops ملك الأوليمب، وقد شارك مع أخيه التوأم في قتل أخيه غير الشقيق طمعًا في عرش أولمبيا، وقد تم نفيهما عقابًا لهما على جريمتهما. [المترجم].

(3) كرونوس والد الآلهة، تزوج أخته ريا ربة الأرض، وصار ملكًا على الآلهة بعد أن قتل أباه أورانوس، وهو الإله الأول. وعندما كان الأخير يحتضر، تنبأ قائلًا: «لقد قتلتني وسرقت عرشي الآن- ولكن أحد =

علاقات جنسية فعلية، قد حدثت بين مانفرد وقرينه، فإنه اصبح لا يطيق العالم الفيزيقي المادي. إن قصيدة بايرون تمتد بسريالية في قصة إدجار پو Poe القصيرة سقوط منزل آشر The Fall of the House of Usher، حيث الأخت المدفونة في منزل شبيه بالجمجمة، تعود كشبح دموي لتوقع بأخيها الهستيري في حبائلها. ويمثل تجسد الأخت الروح عند بايرون، وعدًا بارتياح نفسي لمانفرد؛ لذلك يتضرَّع مانفرد إليها أن تتكلم، كي تتمكن من استعادة استقلالها، وتظل موجودة في الخارج. ولكنها لا تفعل سوى التنبؤ بموت أخيها، ثم تختفي. وهنا أقول إن الأخت تنهار عائدة إلى أخيها مجددة معاناته.

إن أخت وردزورث في قصيدة دير تنترن، لا تحتاج إلى الكلام. إنها الأنيما/ الأنثى الكامنة anima في علاقة صحية سليمة مع الشاعر. فالجماع بين الأخ والأخت في حالة وردزورث جماع روحاني، وليس جسديًا. ولكن في قصيدة مانفرد، نرى الجماع الأخوي يتم تجسيده أدبيًا على نحو عنيف ضار وشره. فالدم نازف، حسب ما يهلوس مانفرد مسقطًا مشهد الدم على كأس نبيذ. لقد هتك عذرية أخته. فالكأس الطافحة بالدم ولا يمكنه الشرب منها، هي رؤية كابوسية لمموضع الانتهاك. وهي أيضًا صورة عقله ولسانه الدمويين، وهو يفكر، ويتكلم بهما ضد الطبيعة.

ومثل قصيدة كريستابل عند كولريدج، تركز قصيدة مانفرد على فعل جنسي طقوسي، يتحدَّى القانون الاجتماعي والأخلاقي. وفي العقيدة الوثنية لعبادة الذات التي تنطوي عليها القصيدة، نجد طقوس الزواج والتناول، وغيرها من الطقوس الأخرى، حاضرة في النص بصورة متزامنة. إن الضحية تتمزَّق بمدية قضيبية ولحمها يُستهلك. كما أن عشتروت بلا قبر، لأنها ابتُلعت وامتُصَّت بانحراف، جسدًا وروحًا، من قِبل أخيها. وكما هي الحال في القصة القصيرة لإدجار پو Poe القلب الحاكي The Tell Tale Heart، فإن مانفرد معذَّب بالوجود الداخلي لكيان آخر، تم الحمل فيه سفاحًا مثل جنين شيطاني. ومانفرد هو المتوحِّد

= أبنائك سوف ينتزع عرشك، فالجريمة تنتج الجريمة». ومنذ ذلك الحين صار كرونوس شديد الحذر، وأخذ يبتلع أبناءه الواحد تلو الآخر فور ولادتهم، ولكن ريا أخفت عنه حملها في زيوس الذي ولدته بعيدا عنه، وأوهمت كرونوس بأنها لم تلده بعد، بوضعها صخرة تحت صدرها، حيث أخذها كرونوس وبلعها على أنها الجنين. ويكبر زيوس، وتصطحبه ريا إلى كرونوس وتقدمه إليه كنادل، ويعجب به أبوه وبجماله، ولكن زيوس وريا يقومان بتحضير شراب من الخردل والملح والنكتار. وبعد جرعة كبيرة وفي الصباح التالي يتقيأ كرونوس الصخرة أولًا، ثم إخوة زيوس الذين لم يهضمهم لأنهم آلهة. راجع ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، برنارد ايفلسن، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997. [المترجم].

الرومانسي مع ذاته الذي ابتلع الكون، ولكنه يمرض بداخله. هل هذا بتر أم احتقان ذاتي؟ إن أخيل Achilles عند كلايست يختار أحدهما، ومانفرد عند بايرون يختار الآخر. إن الذات هنا تبدو خارج الزمن مع العالم الشيئي الذي يفيض أو ينسحب بوحشية، المنعزلين المتغضنين الكستنائيين عند وردزورث. إن بايرون في قصيدة مانفرد يجعل الجنس الصريح قوائم للكفاح lists of combat. أقنعة جنسية رومانسية تخمش وتنشب مخالبها بجاذبية وإكراه.

تقول الشائعات إن بايرون قد مارس الجنس مع أخته غير الشقيقة، أوجوستا ليه Augusta Leigh. وسواء صدقت القصة أم كذبت، فقد أضافت إلى شهرته. فجنس المحارم يضغط بهوس في قصائد بايرون. قابيل Cain يحول القضية إلى لغز، ومعضلة قانونية. فالله يسمح بغشيان المحارم في الجيل الثاني من البشرية، هؤلاء الذين يجب أن يتزاوجوا من أخواتهم. والقصيدة تدور على الحب المتبادل بين قابيل Cain وأخته التوأم، مشكِّكة في تحريم الجنس الأخوي على أطفالهما. أما غشيان المحارم في قصيدة «باريسينا Parisina» يكون على طريقة فايدرا[1] Phaedra، أي بين الزوجة وابن زوجها. فيما يمثل استثناء لنمط الأخ-الأخت، المفضل عند بايرون. في الأصل، كانت الشخصيتان المركزيتان عند بايرون في قصيدة «عروس أبيدوس»The Bride of Abydos أخًا وأخته يقعان في الحب معًا. وفي بداية النسخة النهائية، كانا أبناء عمومة. ولكن الغرام يقع بينهما منذ طفولتهما، وتظل الفتاة على اعتقادها بأن الفتى هو أخوها، عندما تقبله قبلات محمومة، وترفض الزواج المعد لها. يقول بايرون: «الحب العظيم هو حب من يحب في الخطيئة والخوف» («السماء والأرض Heaven and Earth»). وغشيان المحارم انشقاق جنسي على الأعراف، تكمن قيمته في دنسه. ومن ثم، نعرف السبب وراء استنكاف بايرون للبراءة عند وليام بليك. وهو بذلك يقترب إلى الجنس والنفس بالنهج السادي: ارسم خطًا، كي أعبره. فعلى خلاف بليك أو وردزورث، نجد بايرون راغبًا في تدعيم حدود الذات. وفي غشيان المحارم، فإن الطاقة الجنسية أو الليبيدو يتحرك إلى الخارج وإلى الخلف، ليصنع دائرة يوربورسية uroboros (الأفعى الآكلة لذاتها المتناسلة تناسلًا ذاتيًا) أي دائرة من التزاوج والتناسل الذاتي، من العدوانية والحصر السلالي.

---

(1) **فايدرا** في الأساطير اليونانية هي ابنة مينوس وباسيفاي. ومع أختها أريادني أخذها ثيسيوس إلى أثينا لتصبح زوجته. وفي الطريق إلى إليوسيس قابلت هيبوليتوس بن ثيسيوس من زوجة سابقة هي هيبوليتي ملكة الأمازونات، أو أختها أنتيوبي، ووقعت في حبه لكنه لم يستسلم لإغرائها، فشنقت نفسها وتركت رسالة اتهمت فيها هيبوليتوس بأنه اغتصبها، فأمر أبوه بإعدامه. وهي تشبه حكاية بيليروفون مع أنتيا. وقد شكلت موضوعا لتراجيديات كتّاب مثل سوفوكليس ويوربيديس (توجد منها اثنتان واحدة بقيت حتى الآن) وسينيكا وجان راسين. [المترجم].

والتأنُّث الذي يضفيه أدب العصر الرومانسي على الأقنعة الذكرية، يصبح عند بايرون أنوثة خالصة. فبطل قصيدة بايرون «عروس أبيدوس» الذي لا يملك صفة من صفات الرجولة ينتهي به المآل وسط النساء. بايرون يقدم لنا مشاعر مرتبطة بجنس المحارم مكنونة في سديم شرقي. وقصيدة «القرصان» The Corsair تقدم شخصية جلنار الإغوائية Gulnare، لتظهر في النهاية وكمحصلة مخنَّثة اللباس. وعلاقة جلنار بالقرصان مثل علاقة بينثيسيليا Penthesilea وأخيل عند كلايست، تبادل راقص للقوة والضعف. فثمَّة إنقاذ بطولي، ثم أسر، وإذلال، واستعادة. بايرون يبلور وعلى نحو طقوسي كل مرحلة من التأكيد والسلبية، جاعلًا السرد مثل حفلة تنكرية بطيئة للأقنعة الجنسية.

وحتى نهاية القصيدة القصصية «لارا Lara»، يشير بايرون ضمنًا إلى ارتباط خالد Kaled الصبي الخادم، ارتباطًا مثليًا بلارا زعيمة الجماعة. وتنجلي الحقيقة عندما تُقتل لارا، ويقع الصبي مغشيًا عليه. وعندما يقوم الواقفون حوله بمحاولة إفاقته؛ فينزعون عنه ملابسه، يكتشفون أن خالد «هي» المرأة جلنار التي تحب القرصان لارا. وهكذا، فإن شعر بايرون المتموِّج يجعل الاستعارات والصور المجازية الجنسية تحدث أمام أعيننا. ففي البداية نعجب بـ «الحلقات اللولبية المصقولة» للفَّات شَعر صبي جميل. وفجأة يُغشى عليه في حالة سلبية شهوانيًا. وهنا ننضم كمشاهدين إلى الدهشة والتعجُّب التلصُّصي في التعرية العلنية لأثداء امرأة، وهي راقدة مغشيّ عليها. ثمَّة استجابات مثلية، وغيرية جنسية، تم انتزاعها بنجاح من داخل القارئ. كما أن تغير الجنس في لمحة عين، يذكِّرنا بتحويل المنظور الجنسي عند سبنسر، إلا أن بايرون يحتفظ باسم امرأته المذكر؛ للإمعان في غموضها الجنسي أمامنا. والمؤكَّد أن جوتير Gautier يحاكي هذا المشهد في الآنسة دي موبين Mademoiselle de Maupin، عندما وقع الصبي من فوق جواده مغشيًا عليه، وانشلح قميصه ليكشف لنا عن «صدر جميل أبيضَ» لفتاة. وأعتقد أن كل هذه الخيوط، تتجمَّع في فيلم فلفيت الوطنية National Velvet (1944، عن رواية إنيد باغنولد Enid Bagnold)،[1] حيث الفارس المتسربل الذي كانت إليزابيث

(1) الرواية تحكي قصة مايك تايلر الفارس الإنجليزي العنيد الذي يتعرض لحادث يعيقه عن ممارسة الرياضة، فيخطط لسرقة العائلة الريفية التي يعمل لها، لكن إرادته هذه تضعف مع اللطف الذي تبديه تجاهه الطفلة فيلفيت التي تشاركه ذات الولع بالخيول، فيلفيت تربح حصانًا مميزًا جدًا عن طريق اليانصيب، وتدخله إلى منافسات الخيول الوطنية الكبرى، لكنها سرعان ما تكتشف بأن مايك تايلر ما يزال عاجزًا عن خوض سباقات كهذه، فيهيئها تايلر للتخفي في زي فارس وخوض السباق بنفسها. وقد حولت الرواية إلى فيلم سينمائي، قامت بدور فيلفيت فيه إليزابيث تيلور وهي في عمر 12 سنة. واختير الفيلم من أفضل 10 أفلام كلاسيكية في تاريخ السينما. [المترجم].

تايلور الصغيرة تلعب دوره، يحمل مغشيًا عليه من مضمار السباق. ولكن الموتيفة في حالة الصبي خالد تصبح محاطة بحرمة آمنة: فالطبيب، وليس المارة ممن يلمزون ويغمزون، هو الذي يكشف لنا عن صدر الصبي الغض.

كما أننا نجد في ألعاب «لارا» الجنسية، ترديدًا لأصداء الألعاب الجنسية الخاصة عند بايرون. فبعد مغادرته كامبريدج، كانت لبايرون علاقة مع فتاة كان يُلبسها مثل ولد، ويناديها بالأخ. ويشير ويلسون نايت G. Wilson Knight في هذا السياق، إلى أن الليدي كارولين لام Lady Caroline Lamb قد تنكَّرت كصبي خادم؛ لتشعل من جديد عاطفة الشاعر الخابية[1]. وربما يقولب بايرون خدمة خالد للورد لارا على المنوال نفسه الخاص بالمخنثة فيولا Viola في ملابس الدوق أورسينو Duke Orsino في مسرحية الليلة الثانية عشرة. فاستجابات بايرون تتصف بالازدواجية الجنسية، كما هي استجابات شكسبير تمامًا. فهو يُستثار بالدرجة نفسها، وربما في وقت متزامن، من صبي متأنِّث وامرأة جريئة ترتدي ملابس الرجال. كما أن قصائد بايرون الأخيرة موجهة إلى شاب يوناني وسيم، كان متيمًا بها بتعاسة. ونجد في قصائده المبكرة إلى «ثيرزا» Thyrza إلهامًا بصبي في كورال القداس في كامبريدج، ربما يكون جون إدلستون John Edleston. كان لهذا الصبي اسم مؤنَّث، ويرجع السبب في ذلك جزئيًا إلى أن القصائد لم يكن لها أن تنشر إلا بهذه الطريقة. ولكن هذا أيضًا مثال لمبدأي الخاص بالتبديل الجنسي sexual metathesis، أي تبديل الدور أو النوع الاجتماعي الذي يسفر عن إيروتيكية خاصة. وهو ما نحسه في سرور بايرون الشره في قصيدة «لارا»، في مشهد التعرِّي الجنسي في الهواء الطلق، كثيمة من تيمات التعرِّي، فيها إنعاش لمزاج الأعمال الرومانسية الإيطالية الوقحة، ولكن وهي مصفاة على يد شكسبير.

وفي المسرحية الشعرية ساردانابالوس[2] Sardanapalus (1821) يتسابق بايرون مباشرة مع شكسبير. فالقصيدة إعادة صياغة لمسرحية أنطونيو وكليوباترا. ولكن بطلها هو أنطونيو وكليوباترا في آن واحد. ويزعم بايرون في ملاحظة استهلالية، أنه حصل على القصة من ديودورس الصقلي[3] Diodorus Siculus. كما أن ساردانابالوس الإغريقي أيضًا

(1) Lord Byron›s Marriage.

(2) آخر ملوك الإمبراطورية الآشورية الحديثة. واسمه الأصلي آشور بانيبال، وعرفه اليونانيون والغرب في العصور الوسطى باسم ساردانابالوس، وورد في التوراة باسم «أوسنابير»، وعاش في الفترة ما بين 685 إلى 627 ق.م. [المترجم].

(3) مؤرخ يوناني ازدهرت شهرته في القرن الأول قبل الميلاد، كتب ديودورس الصقلي تاريخ العالم في موسوعته التي سماها (historica Bibliotheca) أو «مكتبة التاريخ» في 40 مجلدا. وقد اختار تعريفها بمكتبة =

يحمل قليلًا من شَبه الملك والجنرال الآشوري آشوربانيبال. فالتابلوه القرمزي للفنان ديلاكروا Delacroix يُظهر ساردانابالوس عند بايرون وسط الحريق الهائل المقوِّض للإمبراطورية.[1]
ويبدأ بايرون قصيدته كما يبدأ شكسبير مسرحيته: المتفرِّج العدواني يسخر من تحلل البطل جنسيًّا، وهو محط تفقدنا وتفحصنا. وعند شكسبير، نجد المعلِّق الساخر متعارضًا مع حب أنطونيو وكليوباترا، ولكن ساردانابالوس عند بايرون مجرد شخص لا يتصف بصفات الرجولة، كما ذكرنا آنفًا. فهو يجتاح خشبة المسرح مكلَّلًا بالزهور، و«مرتديًا ملابس نسائية»، يتبعه قطار من النساء والعبيد الصغار. إن ساردانابالوس- بهذا المعنى- هو ديونيسوس عند يوربيديس مع فتياته التابعات، ولكن ديونيسوس هنا ملك. نحن الآن في مصر شكسبير: عالم مائي قوامه المرأة، والموسيقى، والعطر. الذكورة تتحلَّل فيه. حاشية الملك تتضمَّن خصيًّا، «كائنات أقل درجة من النساء». أخو زوجة ساردانابالوس يدعوه «حفيد سميراميس: الملكة الرجل». مَن الملكة؟ سميراميس أم ساردانابالوس؟ بتلقيب بطله بلقب «هي- الملك»، «هي ساردانابالوس»؛ يقوم بايرون بتطوير شخصية كاملة، من خلال لعبة تحول أنطونيو جنسيًّا. إن ساردانابالوس ينكر كونه جنديًّا، ويشجب هذه الكلمة، وكل من تنطبق عليهم. وهنا، فإن بايرون يحاول المجادلة بأن رجولة ساردانابالوس أكثر شمولية من الرجولة العادية. ولكن الأخلاق ليست هي الورقة الرومانسية الرابحة؛ فسرعان ما ينصرف إلى نزوة جنسية، وهو أسلوبه الأفضل. إن ذكورة ساردانابالوس المتأنثة، بعيدة كل البعد عن التأثير. فيتم تدمير مملكته، وهو معها.

ساردانابالوس عبارة عن تجربة في أقنعة، تقيس إلى أي مدى يمكن لبطل ذكر أن يتحوَّل

= لأن مصادر موسوعته كانت تجميعًا لعمل العديد من المؤرخين والمؤلفين. لم يبق من موسوعة ديودورس إلا المجلدات من 1 إلى 5 ومن 11 إلى 20، وقد قسمت إلى ثلاثة أقسام يتناول أول ستة مجلدات فيها تاريخ الإغريق وغير الإغريق والقبائل الهيلينية، حتى تدمير طروادة، وقد رتبت جغرافيًا. خص ديودورس في المجلد الأول تاريخ وثقافة الحضارة المصرية القديمة وفى المجلد الثاني الحضارة الآشورية وتاريخ الشام وبلاد الرافدين وتاريخ الهند وشبه الجزيرة العربية، وفى المجلد الثالث شمال أفريقيا، وتاريخ اليونان وأوربا من المجلد الرابع إلى السادس، ومن المجلد السابع إلى السابع عشر يتناول ديودورس تاريخ العالم بدءا من حرب طروادة وصولا إلى وفاة الإسكندر الأكبر، والجزء الأخير من المجلد السابع عشر حتى نهاية الموسوعة يغطى السنوات من 480 حتى 302 ق.م وتتعلق بالأحداث التاريخية في عهد خلفاء الإسكندر، صعودًا حتى عام 60 ق.م، وقد فُقد الجزء الأخير، فلم يتم التعرف على وجه التحديد أين توقف ديودورس في موسوعته إلا إنه يعتقد أنها انتهت في العام 60 ق.م. [المترجم].

(1) اللوحة التي رسمها الفنان الفرنسي الشهير «ديلاكروا» قامت على المسرحية التي كتبها بايرون، والتي بدورها كما ذكر بايرون في ملاحظته الاستهلالية أنها تستند إلى تأريخ ديودورس. [المترجم].

صوب الطرف الأنثوي، من دون فقدان كليّ للذكورة؟ فوهن **ساردانابالوس** أكثر تطرُّفًا من أي شيء آخر، في مسرحية **أنطونيو وكليوباترا** التي تتفجر بطاقة عصر النهضة. في صحيفته يتحدث بايرون عن «العدم الهادئ للفتور والوهن»، وفي مكان آخر يصف «حالة شهوانية شبقية/ فردوسية منعَّمة، ومتأنِّثة في الوقت ذاته» («الجزيرة» The Island). وهذه الحالة العائمة تخرب قصيدة ساردانابالوس. فالملك يتأوَّه من عبء ثقل الأشياء، كما لو كانت عضلاته قد ضمرت. إن ساردانابالوس نموذج شخصية غربية غارقة في الفيض الديونيسوسي. عندما تجبره الأزمة العسكرية على الدخول إلى العالم الاجتماعي، يبدو له الواقع غبيًّا بعناد.

إن اللحظة الأكثر ذكورية عند ساردانابالوس، هي لحظة تسلحه للمعركة، التي سبق لشكسبير أن صوَّرها من قبل، عندما تتصرَّف كليوباترا بوصفها تحمل السلاح لأنطونيو. فساردانابالوس يطلب درعه، وجراب سيفه، وخوذته، ورمحه.. ومرآة. ونراه يرمي بخوذته بعيدًا؛ لأنها لا تبدو جيدة. إن ملك آشور الذي ينبغي أن يرفع من معنوياته استعدادًا للمعركة، يبدو أكثر شبهًا بسيدة تجرِّب قبَّعات. إنه هنا أشبه ببطل شكسبير في حضرة عشيقته. ولكن هذه العشيقة تم استبدالها عند بايرون بمرآة. فساردانابالوس بطل رومانسي بالكامل، واقع في حب صورته في المرآة. إنه هو جمهور نفسه ونقادها، أي عينًا مسقطة. فبايرون يمحو رجولة ساردانابالوس بنرجسية أنثوية. ونرى هذا النمط عند لويس Lewis في روايته القوطية الراهب The Monk، حيث كل حركة جنسية فيها تتأرجح في الحال إلى الاتجاه المعاكس. وساردانابالوس يخاطر بحياته حين يقاتل وهو حاسر الرأس، وهو ما يبدو أنه يرجع إلى رغبته في الاستعراض بـ «شَعره الانسيابي الغزير». هذا الشعر الذي يحيلنا إلى شخصية الشاعر في قصيدة «كوبلا خان» لكولريدج، ذلك الذي يؤلِّه بايرون غموضه الجنسي. بايرون يرفق الخط الكامل لكولريدج بجارية الملك الأمازونة، ميرها Myrrha (المخطئة بزنا المحارم عند دانتي Dante)، وتخوض المعركة «بشعرها المنساب وعينيها الوامضتين». إن الشعراء، على خلاف النقاد، يشعرون بالجنس والانحطاط في الفن.

وقصيدة ساردانابالوس ليست مقنعة كبرنامج للخنوثة. وإني لأجدها أكثر شؤمًا مما يراه نايت Knight الذي يمدح البطل، «شبيه الشاعر»، على «ربطه عقل الرجل بالعمق الوجداني للمرأة»[1]. كما أن ساردانابالوس يبدو شديد التفاهة، وصاحب نزوات لا يتناسب مع كونه قائد لأمة، أو حتى ينتج فنًا. فشخصية كليوباترا المتشاجرة أكثر إنجازًا بما لايقارن. فالأنوثة عند بطل بايرون منحرفة، أي ليست مثالية. كما أن غنى قصيدة **ساردانابالوس** بالمراجع الشكسبيرية،

(1) Poets of Action, 226.

يطرح سؤالًا مهمًّا؛ فقد كان بايرون دائم الحديث بسلبية عن شكسبير. وقد خلصت ليدي بليسنجتونLady Blessington إلى أن بايرون لا بد وأنه يختلق العداوة، نظرًا لأنه عرف شكسبير معرفة جيدة عن ظهر قلب. كما أن قلق تأثر هارولد بلوم Bloom كان من شأنه أن يشير إلى أن بايرون مدين لشكسبير بالكثير، وكان محتمًا عليه إنكار ذلك، حتى أمام نفسه.

يخترع بايرون في ملحمة دون جوان Don Juan (1819-24)، قصيدته الأطول والأعظم، بطلًا جنسيًا غير تقليدي؛ ذلك أن المغوي دون جوان، الإسباني في عصر النهضة، واحد من أقنعة الغرب الجنسية الفريدة. ففي تضاد مع دون جيوفاني Don Giovanni عند موتسارت، نجد دون جوان بايرون أصغر وأكثر خجلًا، وأكثر «أنوثة». إنه «في الأغلب فتىً جميل» «نحيل ممشوق/ متورد وأجرد»، كاملٌ مثل «ملاك» (VIII.52; IX.52,47). وجوان هو في جزء منه بايرون، ويجسد في جزء آخر ما يهواه بايرون في الفتيان. ويعلق كل من «نايت» Knight، و«فاير» Fyre، و«بلوم» Bloom على سلبية البطل الجنسية تجاه المرأة المسيطرة[1] عندما تم بيع جوان كعبد في القسطنطينية Constantinople، أجبره خصيٌّ على ارتداء ملابس نساء، وتمَّم ذلك بالتجميل، والنَّتْف الحصيف. وقد وقعت عين السلطانة أسيرة جوان. وتحت ملابسه الخنوثية يتمكَّن جوان من المرور إلى الحريم ليمتِّعهن. إن عالم الحريم الشهواني المنغلق على نفسه عند بايرون، مثله مثل وردة بليك، هو تجسيد لأنوثة مُضاعفة، ومكثَّفة في دائرة رطبة صغيرة.

والسلطانة جُلبياز Gulbeyaz هي أكثر نساء عصر الرومانسية قوة. فملحمة دون جوان لا تزال تواصل ما انطوت عليه قصيدة ساردانابالوس، من مناورة بالذكر المؤنث، وعلى طول الطيف الجنسي. إن ملابس النساء تقضي على رجولة جوان الطفيفة. وهنا يزج به بايرون في طريق امرأة مهيمنة، أمازونة. لنرى جوان في تنورة داخلية مثل بيدق مرتجف تغلبه ملكة هائجة. جلبياز هي كليوباترا الغائبة عن قصيدة ساردانابالوس. إنها المخنثة كامرأة قوية، أنثى منعَّمة مترفة جسدًا، وذكر فظ روحًا. لجلبياز ازدواجية كليوباترا الحيوية النشطة: «عيناها الواسعتان» تظهر «نصف شهوانية ونصف آمرة»، إنها امرأة «إمبراطورية imperial، أو استبدادية imperious» ذات ابتسامة متغطرسة عاتية، توحي بـ«إرادة ذاتية». وعيناها «تومضان دائمًا نارًا»، وتنمَّان عن «عاطفة وسلطان» (110 ,108 V-11, 134, 116). جلبياز تضع خنجرًا ذكريًا في خصرها. وسلطانة بايرون هي التي سينتهي بها الأمر كماركيزة إسبانية باهتة في

(1) Knight, ibid., 246-47. Frye. Fables of Identity (New York, 1963), 184, 188. Bloom, Visionary Company, 274-75.

قصيدة بلزاك Balzac الفتاة ذات الأعين الذهبية The Girl with the Golden Eyes، حيث سوف يتم سحب هذا الخنجر، ليستخدم استخدامًا بقوة مريعة.

إن دخول جلبياز إلى القصيدة، يطغى على الذكورة الباقية عند دون جوان. فإدخاله كفتاة إلى السلطان والحريم، يجعل وجهه يحمرُّ خجلًا، ويرتجف. ويختار بايرون ألا يدافع عن فحولة بطله، ويواري نفسه كي يتخذ وجهة النظر الخارجية من الناحية الجنسية. وجوان المسكين يصبح الآن وببساطة «هي» و-(ها)». حتى سبنسر، بعد تبصير القارئ، يسمح لمخنثيه باستخدام ضمائرهم الصحيحة نحويًا. وفي النشيد التالي يسمح بايرون بعودة متقطِّعة للضمير «هو». ولكنها عودة يتم إحباطها بوقاحة، عبر اهتمام الحريم الذي لا يهدأ بالقادم الجديد: «شكلها، شعر(ها)، سحنتـ(ها)، كل شيء فيـ(ها)» (VI.35). نميمة، وإعجاب، وحسد: الأنا الأنثوي البديل لجوان، مثبّت ومُسْقط على جمهور آسر. وعند سؤاله عن اسمه، يرد جوان: «جوانا». وجوانا هو الاسم الذي سوف يُنادَى به طوال بقية الحلقة التركية، حتى بايرون نفسه سيسميه جوانا. وهذا التحويل الجنسي لاسمه، هو علامة على تطوير شخصية جوان لتورط جنسي، مثل حمل كريستابل عند كولريدج مصاصة الدماء عبر العتبة. وفي اعتذاره عن نعت بطله باسم جوانا، نجد بايرون بتهتك يشدد على المواربة الجنسية: «أقول هي؛ لأن/ الدور الاجتماعي لا يزال متخنثًا» (58). حتى في أكثر حالاته تحفظًا، لم يكن سبنسر أبدًا على هذه الدرجة من الاستحياء. بايرون يغازل القارئ، يراوده، وهو شيء جديد في الأدب.

منطقيًا، عندما يتسلَّل رجل شاب إلى الحريم، مثل ثعلب في حظيرة الدجاج، ينبغي أن ينتفع من وصوله إلى هناك، كما يصوغها بايرون «ألف نهد هناك/ تخفق للحب» (26). غير أن هذه القصيدة رومانسية، وليست قصيدة نهضوية. وفي أية قصيدة رومانسية- كما ينبغي أن يكون واضحًا الآن- ليس للفحولة أية امتيازات. فجوان يصبح هدفًا للرغبة، لا لأنه ذكر، بل لأنه اعتقد أنه أنثى. فنساء الحريم يتحاربن على من ينام مع جوانا، وفي ذهنهن أكثر من مجرد النوم «ولقد لمعت عينا لولا Lolah عند سماعها الاقتراح» (82). ونرى جلبياز منخرطة في هذا الفجور. إن السلطان « مؤدب دائمًا» إلى درجة أنه دائم الإعلان عن زياراته النكاحية مقدمًا «خصوصًا في الليل». ونظرًا لكون الحريم معروفة «بغياب جميع الرجال»؛ فمن المفترَض ألا يُفاجأ السلطان، عندما يجد جلبياز في الفراش مع نسائها (V.146; VI.32) فالغمز والتلميح السحاقي في ملحمة دون جوان، يحبط توقعاتنا الجنسية التقليدية. كيف لأحد أن يهزم فحولة رجل في حرية سعيدة داخل الحريم. القصيدة الرومانسية، بولعها بالخنوثة الجنسية، ترد ببشاشة: ما بالك، بتحويله إلى خنثى وجعله هدفًا للشهوة السحاقية!

إن البقية الباقية بعد ذلك من ملحمة دون جوان، هي سلسلة من العروض الجنسية الدرامية الساخنة sexcapades عبر آسيا وأوربا. فالقصيدة غير المنهية تنتهي بخنوثة أنثوية. وهو مشهد ربما يكون قد تم استلهامه من رواية الراهب The Monk: حيث نرى مخدع جوان يغزوه راهب شبحي مغطًى بالكامل، كلماته الختامية تكشف لنا عن امرأة «شهوانية». وأفضل ما في قصيدة دون جوان هو ما يحدث في الشرق الأدنى، هو ما جعل حملة نابليون على مصر عام 1798 موضوعًا للاهتمام الأوربي. يقول نايت Knight «إن بايرون مشبَّع بالتعاطفات الشرقية»[1]. وشرق بايرون، مثل شرق شكسبير، عالم متمدِّد وجدانيًا، يذيب الأقنعة الجنسية الأوربية. النوعان الاجتماعيان يتكاثران: بايرون يسمي المخصيين «الجنس الثالث». فهو يقول: لا يمكننا استيعاب أسرار وغموض الحب، حتى نقلد «تريسياس Tiresias الحكيمة»، و«نأخذ عينة من الأجناس العديدة». إن قصيدة دون جوان تكتظ بالمخصيين؛ قطار السلطان من المخصيين يصل طوله «ربع ميل». وهذه رؤية متطرفة من بايرون لبطله المخنَّث، ومثلها أيضًا خضوع جوان المخنَّث، المتحوِّل إلى جلبياز، مثل خضوع الكاهن المخصي لـ«كوبيلي» Cybele. فالشرق البايروني شرق أمومي. والسراي seraglio في ملحمة دون جوان هو «متاهة من الإناث»، بستان سبنسري مدوِّخ، يرمز إلى القبر- الرحم لإرادة الذكر. وكما هو الحال في مسرحية أنطونيو وكليوباترا، يمثل الشرق المخيلة المتحررة. إنه اللاشعور الفوضوي، عالم من أحلام الجنس والهوية غير المستقريْن، حيث لا يمكن للأشياء أن تحتفظ بشكلها الأبوللوني.

إن الأسلوب الحر والسهل، المميز لملحمة دون جوان، يصعب على التحليل. فهو انعكاس للشاعر. يقول سبنجلر Spemgler إن التاريخ الغربي يتطلَّب «نبرات قوية كألحان مصاحبة- حروب أو شخصيات كبيرة- في محطاته الحاسمة»[2]. وحتى الآن لم يتم تقييم تأثير شخصية بايرون الضخم على القرن التاسع عشر، تقييمًا كاملًا. قصائده الأولى التي كانت تمثل ما كان يضمره من تحدٍّ، مثل قصيدة قابيل، و**مانفرد**، تتوافق مع الصورة العامة للبيرونية Byronism، ولكن ملحمة دون جوان تأسر جوهر روح الشاعر فعليًا. إن دون جوان قصيدة مختلفة وجدانيًا، وتتميَّز بالشمول. يقول بلوم: «لا يجب أن تكون «السخرية» هي الكلمة الفيصل في مناقشة دون جوان، بل «الحركية» mobility. وهذا أحد مصطلحات بايرون المفضلة»[3].

(1) The Starlit Dome, 210.

(2) Decline of the West, 1:145.

(3) Visionary Company, 286.

لقد عرَّف بايرون الحركية بوصفها «شكًا وارتيابًا مفرطين في الانطباعات الفورية». فالذكر الحركي متلقٍّ، ونصف أنثوي. وأنا نفسي تطرقت إلى «الحركية» لأصف التطاير النفسي لصِبْية شكسبير ونسائه، إذ تصنفهم مسرحياته مع العشاق، والمجانين، والشعراء. وكثرة حالات الراوي العليم المزاجية، في **دون جوان** تصنع منه مركيورز Mercurius الأقنعة المتعدِّدة. كما أن القصيدة تستكشف النغمات الوجدانية، المتوافرة في صوت شاعر يتحدث بالأصالة عن نفسه، وليس من خلال شخصيات إسقاطية. وهو ما يشبه تطوير شوبين Chopin لقدرة البيانو غنائيًا. وفي دون جوان يعدّ بايرون نفسه شخصًا، ودون مواربة، بالطريقة نفسها تقريبًا التي يفعلها وردزورث مع نفسه في قصيدته الافتتاحية.

إن بايرون في إهدائه قصيدة دون جوان، نجده يهاجم وردزورث، وكولريدج، وساوذي Southey على «ضيق الأفق... وهو ما يجعلني أتمنى لو تستبدلون محيطًا شاسعًا ببحيراتكم الصغيرة». البحيرة منغلقة، ومفخخة بما هو تقليدي ومعروف. ولا يمكن لأية وجهة نظر أن تكون عادلة مع محيط، واسع ومجازيّ. فطاقة بايرون تفيض وتطفح على الاحتشام الوردزورثي. وبنفاد صبر يتغاضى بايرون عن التضاربات الجنسية الواردة عند وردزورث، وعن كولريدج الشيطاني. وهو يتهمهما بالفكر الضنك، أو محدودية التفكير، لاعنًا مياه الوجدان في البرك الروحية الآسنة. إن الإنجليز عادة شعب بحارة؛ موقعهم في جزيرة وسط محيط شمالي مضطرب، ساهم في خلق الحيوية الشعرية الفياضة للنهضة الإنجليزية. فمع بداية القرن التاسع عشر، كانت سيولة إنجلترا النفسية عند شكسبير قد ولَّت منذ زمن. ويُعدُّ بايرون مثل شلي، أكثر الشعراء حركية، هاربًا من نقمة مجتمع مغلق. لقد أصبح الإنجليز محبوسين وجدانيًا وجنسيًا. فعالِم الأنثروبولجيا فريزر Frazer يربط استقرار مصر القديمة، وروحها المحافظة بجغرافيتها الصحراوية. فـ «الروتين الممل» للزراعة يعطي الفلاح «عادة عقلية مستقرة بلغمية phlegmatic، أو باردة المزاج والطبع تختلف كثيرًا عن الحركية، والتبديل، وليونة الشخصية. وهذه كلها صفات تعزِّزها أضرار ومخاطر التجارة والبحر، عند التاجر والبحار». بما يتمتعان به من «روح زئبقية»[1]. وفي ملحمة **دون جوان**، يرجع بايرون بالمخيلة الإنجليزية إلى البحر. فبينما تتقاذف المغامرة جوان وتقلبه، نجد صوت الراوي المتحوِّل، يخلق بحر تغيير الجنس والعاطفة الذي لا يتوقف ماؤه عن السريان.

ومثلما هي الحال في أسفار تشايلد هارولد Childe Harold Pilgrimage، التي

---

(1) The Golden Bough, 6:218.

حقَّقت شهرة بايرون، نجد ملحمة دون جوان مبنية على ثيمة الرحلة ذات الطراز القديم، ولكن الارتحال في دون جوان ينطوي على سرعة. فالكاتب آلفن كرنان Alvin Kernan يتحدَّث عن حالة «اندفاع أمامي» في القصيدة «حركة أمامية حيوية قوية»(1). فالسرعة من قاطرة إلى طائرة، حوَّلت الحياة العصرية. لقد ترنَّحت النهضة تحت امتداد المسافة، فقد ازدادت مساحة العالم المعروف إلى الضعف، وثلاثة الأضعاف. والسرعة هي السيطرة الغربية على المسافة، هي مسار الإرادة العدوانية الخطي. إن السرعة الحديثة هي تحوُّل الإدراك. ففي وقت قريب قرب عام 1910، نجد بطلة الكاتب فورستر E. M. Forster في نهاية هواردز Howards End تقاوم السرعة الجديدة للسيارة التي تجعلها تفقد «كل إحساس بالمسافة». ويغنِّي مستر ويلوكس Mr. Wilox «ثمَّة كنيسة جميلة.. أوه، أنت لستَ سريعًا بما يكفي». وعين مارجريت Margaret الماقبل حديثة، تتحرَّك بكسل: «لقد نظرت إلى المنظر. لقد ثقل وامتزج مثل العصيدة. ثم تجمَّد. لقد وصلا»(2). السرعة تصهر العالم الشيئي، من دون إعادة صنعه، أو تحويره. وبايرون الثوري يشعر بتغيُّر وشيك في طبيعة المسافة. وهو ما لم يعش ليراه. قصيدة دون جوان تسجِّل الظهور الأول للسرعة الحديثة في الفن.

إن النقاد أحيانًا ما يتحدَّثون عن «سرعة» شعر شلي Shelley. ولكن حركة شلي لأعلى. فهو يبحث عن الإعلاء الغرامي rhapsodic exaltation (كلمة exaltare تعني «رفع»). أما بايرون، فلم يكن أبدًا رافعًا؛ لأن طبيعة حركته علمانية ووسائلية. لقد خُلقت المسافة عند بايرون بواسطة عصر النضهة الاستكشافي، وقيست بواسطة حركة التنوير. وفي حديثه عن ميلتون Milton، يقول دون كاميرون آلن Don Cameron Allen: إن المسيحية اليهودية تحثُّ الإنسان «على هجر الحركة الأفقية للتاريخ الإنساني، من أجل الحركة الرأسية للحياة الروحانية»(3). ومن ثمَّ، فإن شلي هو الرأسية الروحانية، وبايرون هو الأفقية الأرضية. إن شلي دائمًا ما يفسد العناصر الأفقية: إذ نجد ساحرة شراع الأطلس تتحدَّث إلى الجاذبية، وتبحر لأعلى مع التيار، أو موكب «انتصار الزمن The Triumph of Time» يظهر لنا الحياة أشبه بخط رصاصي من العبيد. الأشياء عند شلي، كما سنرى لاحقًا، لا وزن لها؛ مسامية هشَّة، مختَرَقة بالرؤية. أما أشياء بايرون الصلدة الملموسة؛ فهي مثبتة بقوة في المسافة والزمن.

---

(1) The Plot of Satire (New Haven, 1965), 180.

(2) Howards End (new York, 1921), 197-99.

(3) «Milton and the Descent to Light,» in Milton: Modern Essays in Criticism, ed. Arthur E. Barker (New York, 1965), 184.

مخيلة شلي تتحرك، ولكن ما يتحرك عند بايرون هو الجسد. بايرون رياضي إغريقي، يتحدّى ويجتاز. والأشياء عنده كالفَيْشات في اللعب، هي عداداته ومرتكزاته.

السرعة عند شلي وبايرون مستنفرة بطاقة المبادئ المختلفة للتعالي الجنسي. السرعة في دون جوان تكشط skimming، مثل غالاتيا Galatea الطائرة عند رافييل Raphael في عربتها داخل البحر. والاختلاف في أن جالاتيا كانت تجرها الحيتان، وسرعة بايرون ذاتية الدفع. وكل السرعة ذاتية الدفع خنوثية؛ في الملائكة، كاميلا Camilla عند فيرجيل، أو ميركوري Mercuty عند جيامبولونا Giambologna. وكاميلا عند ألكسندر پوپ Pope «تكشط عرض البحر» (مقالة في النقد An Essay on Criticism, 373»). والحقيقة أن بايرون يقارن دون جوان الراقص بالأمازونة عند فيرجيل: مثل كاميلا السريعة الخاطفة، نادرًا ما كشط الأرض» (XIV.39). إن دون جوان الشخصية، ودون جوان القصيدة، كاشطان عالميان. والكشط يكمن في الأسلوب والمضمون. وشعر بايرون ليس «مَنهيًا»، بمعنى ما يتصل بصنعته جماليًا، وصقله. ولقد رأى السير والتون سكوت Sir Walton Scott في بايرون «السهولة غير المكترثة والمهمِلة لرجل من الخاصة». وقد وبَّخ ماثيو أرنولد Matthew Arnold بايرون على «الإهمال»، في نعته إياه بكلمات مثل «بذاءة الهيئة، وابتذال الملبس»، و«داعر الفن، في دقة وإجادة الصنعة كشاعر»[1]. غير أن هذه الحرية العشوائية تمنح بايرون انطلاقه العنيد الذي لا يكل نحو الأمام، حيث الخطوط منبسطة غير ملتوية، وكل خيط منها يسلّم إلى الآخر في عجلة لاهثة. أما خطوط شكسبير السافكة الساكبة أكثر ضخامة وتجسيمًا، شأن صياغة أسلوبه الأكثر وعورة. لقد نوَّهت فيما سبق إلى أن رؤية كل من كولريدج وپو Poe غالبًا ما تفيض على اللغة، فتتركها فظة وضعيفة؛ الكلمات تجري ساخنة وباردة، بقعًا باهرة بديعة، تتبعها خربشات بالية رثّة. إلا أن شعر بايرون تكتنفه حالة استواء في نسيج النص وبنيانه، أي فيه سلاسة سائلة. فقد أعجب بايرون كثيرًا بالشعراء الأوغطسينيين Augustan، وعلى الرغم من أن هجاءه الأرستقراطي أوغسطيني الطابع، إلا أن أسلوبه ليس كذلك. إذ لا توجد في أشعاره تلك الوقفة الطبيعية الفاصلة، caesura في منتصف بيت الشعر الواحد، أو بين أبيات القصيدة، كما لا نجد أيضًا في شعر بايرون تلك الجهورية orotundity الضخمة التي نجدها مثلًا في شعر «بوب» Pope. إن بايرون يزرع نوعًا من الشهوانية الحسية الخطية. فقصيدته أو بيت شعره، مثل تيار أو غدير صاف ماؤه سريع الجريان. وتتميَّز أشياء بايرون بدقة وإتقان ودِّيّ. كما أن الأمزجة والأشياء تتساقط مثل الحصى في تيار شعره الدافق. الحب

(1) Essays in Criticism, 2d ser., ed. S. R. Littlewood (New York, 1966), 104, 102, 105-06.

والكره، الذكر والأنثى، سَلطة الجمبري مع الشمبانيا؛ هذا هو عالم الأشياء عند بايرون، قوامه التدفق والانجراف المرح الذي يدور في شعره باندفاع. إذ كل شيء يأتي معًا في شعره؛ ليشعرنا بأننا نكشط سطحًا ما.

الشعر بدأ كالموسيقى، والموسيقى بدأت كالرقص. فحركات شلي مثل حركات الباليه الكلاسيكي، التي تتم في إطار مساحة مجرَّدة. والباليه فن يتحدَّى الجاذبية الأرضية أيديولوجيًا. فيه راقصون ذكور عظام يحوزون على التصفيق لقدرتهم على التحليق أعلى ذروة وثبتهم، كما لو كانوا يكسرون ما يربطهم بالأرض. أما الراقصات فيبترن أقدامهن؛ ليُبقين- بإذلال- على نقطتهن المحددة، محافظات على اتصالهن بالأرض لأدنى قدر ممكن. كما أن الأذرع في الباليه تمتد من الجسد، في إيماءة موحية بالأجنحة، ومزدرية لسطح الأرض؛ تعود أصولها إلى البلاط الباروكي Baroque court. فالباليه بهذا المعنى هو صعود الجسد. فن احتفالي وكهنوتي. واحتقاره للعالم المادي المكثَّف الشائع المشترك، هو مصدر سلطته وتألقه الساحر. إذن الباليه منظومة أبوللونية. لقد اخترعت مارثا جراهام Martha Graham، أو بالأحرى أعادت اختراع الرقصة الأرضية السفلية. والرقص الحديث ما هو إلا رقص بدائي حوضي pelvic. فهو يصفع الأرجل العارية على الأرض الأم، ويمثل حالة النقيض مع تقلصاتها. أما الرقص في شعر بايرون، فلا هو بالأبوللوني ولا هو بالأرضي السفلي. فهو أي بايرون يكشط سطح الأرض، منتصف الطريق بين العالمين. ونحن لا نجد الأسلوب البايروني في ملحمة دون جوان، متوافرًا إلا عند راقص واحد، هو فريد أستير Fred Astaire. فرقص أستير الليِّن عبارة عن انزلاق لُجيني، عبر أسطح صلدة مصقولة. ولا يوجد طموح مرتبط بالباليه عند أستير. إنه هنا والآن، تحركٌ خبيرٌ في فضاء كوني. حتى عندما يقفز لأعلى على الكراسي، أو يتسلَّق الجدران، فهو يستكشف الأبعاد الخاصة بحياتنا الشائعة المشتركة. أما رودولف نرييف Rudolf Nureyev، فهو إبليس المتغطرس مطرودًا من الجنة التي يحاول بلوغها بقفزات غاضبة. ونورييف هو بايرون في أوائل عهده، بشكل مكثَّف ومقدام. أما أستير (وميخائيل باريشتنكوف Mikhail Baryshnikov المعجب به) فهو بايرون في أواخر عهده. أستير هو المزمار السلس الماثل لحركات النسيم. فهو يتمتع «بالسهولة» التي يتمتع بها بايرون، أي بالأساليب المختمرة جيدًا والسخرية الرقيقة المبتسمة. إن أستير مُنعِم ومسهب بأناقة، مثل ميركيوري Mercury عند جيامبولونا Giambologna. إنه يبدو برأسه الناعم وجسمه الرشيق، مخلَّدًا أزليًا وخنوثيًا. إنه مَضيف أو دليلٌ كريمٌ خيِّرٌ، مثل رافاييل Raphael عند ميلتون «الروح الاجتماعية المؤنسة»، أو «أركون الملائكة حسن العشرة» وما بهاء أستير، إلا تعبير عن حركية بايرون وهي تقش عبر العالم.

لقد عرف بايرون سرعته ومسافته. فإهداؤه في دون جوان، تصريح منه بمنافسة الشعراء، فهو «المتجول مع ربات الشعر الجوالة»، لن يدخل في منافسة معهم، «على صهوة جواد مجنح». إنه ليس نورييف، يقوم بوثبات إلى عنان السماء مثل الحصان المجنح بيجاسوس Pegasus، بل هو أستير، يدور حول نفسه، مثل دوامة تتحرَّك على أرضية رقص الكرة الأرضية مع ربَّات الشعر الشهوانيات المرحات (جنجر روجرز Ginger Rogers، وريتا هيوارث Rita Hayworth). هو «تجوال» أبدي، أو كشط للسطح. ومثل كل الأعمال الصعلوكية، فإن قصائد الأسفار عند بايرون ليست بحاجة إلى نهاية، بل يمكن أن تمضي، وتضمي بلا نهاية. وإني لأدعو الخفة والسرعة في ملحمة **دون جوان** بـ **هفهفة النسيم** breeziness. والصلة مع كاميلا Camilla: كما يقول جاكسون نايت Jackson Knight إن فكرة الشخصية الفارة أعلى سيقان الذرة، قد يعود أصلها في الاعتقاد الفولسيكي[1] Volscian، في «وجود روح ما للذرة»[2]. ومن ثم، فإن حركة الحقول الخضراء التي تشبه الموج، هي الخطوات الخفية للريح. وحالة النسيم أو هفهفة النسيم التي تنطوي عليها ملحمة **دون جوان** هي إنعاش نسيم ملهم، روح جديدة تدخل التاريخ وتهويه. النسيم المنبعث من بايرون- حرفيًا، انبعاثه his emanation- هو روح الشباب التي قدر لها أن تكون ذات أثر هائل على كل من الثقافتين الأوربية والأمريكية. لقد اخترع روسو العقيدة الحديثة للطفولة وجاء جوته؛ فأضفى الطابع الشعبي على نموذج المراهق المزاجي عند روسو. أما بايرون، فقد اخترع للطاقة الرعناء المتحدية شبابها الجنسي الفاتن الجديد مُجَسدًا في قناع جنسي كاريزمي. ومن هنا يستشعر بايرون فجر عصر السرعة. فالشباب هو السرعة في صيغة عابرة سريعة الزوال transient وجدانيًا. وسرعة الزوال transience من الكلمة اللاتينية transeo، تتضمن أفكارًا للسفر والحياة القصيرة. وقد صور جوته بايرون في صورة المخنث في شخصية يوفوريون Euphorion خاسر ذاته، فقد مات بايرون عام 1824، وظهر أول قطار للركاب في عام 1825. يبدو أن روح بايرون قد هجرت الحياة إلى محرك السرعة.

تُبين المسوح أن ثمَّة كلمتين في الإعلانات تتنافسان على جذب انتباهنا، وهما: «الحُر»، و«الجديد». فنحن لا نزال نحيا في عصر الرومانسية. فعندما تُعبد الحداثة، فلا يمكن لشيء

(1) **الفولسيك** كانوا من الإيطاليين القدماء، وعرفوا رومان في القرن الأول من الإمبراطورية، واستوطنوا منطقة التلال والمستنقعات جنوب لاتيوم Latium. كانوا يتحدثون الفولسكية، وهي نوع من اللغة الإيطالية كانت قريبة من اللاتينية. يعدوا من أشد أعداء روما. المحارب الأسطوري كريولانس (مسرحية) الموثق في مسرحية شكسبير التي تحمل نفس الاسم كان من أعداء الفولسيك. [المترجم].

(2) Roman Vergil (London, 1944), 93.

أن يدوم. إن ثقافة الشباب البايرونية الطابع، تزدهر وتنتعش في موسيقى الروك التي تمثل صيغة الفن الأمريكي الموجود في كل مكان. كما نجد تكرارًا لأسلوب **دون جوان** الوجداني والشعري، في تجربة أمريكية كلاسيكية، هي القيادة بكل قوة على طريق سريع، وصوت المذياع يجلجل. القيادة هي الجلال الأمريكي، ولا يوجد لها موازٍ في أوربا. إذ لا تقل المسافة عن عشرة أميال خارج أية مدينة أمريكية، والطريق مفتوح على مصراعيه. وطرقنا فائقة السرعة الطويلة المستقيمة، تتقاطع مع الفضاء الواسع. السرعة ذاتية الدافعية عند ميركيوري Mercury وكاميلا Camilla: الأوتومبيل الحديث الذي تكثر فيه الألواح الزجاجية، سريع، وناعم، ومتميز، ويبدو امتدادًا للجسد. وكي تجتاز أو تقش المنظر الطبيعي الأمريكي في وسيلة كهذه، عليك أن تشعر بالسرعة والمساحة المهواة لدون جوان. إن موسيقى الروك التي تدق على المذياع، هي بمثابة خفقان قلب السيارة. ومن ناحية أخرى، فإن محطات المذياع الأوربي قليلة، وهي في الغالب تابعة للدولة. ولكن فرق الإذاعة الأمريكية تطن بالموسيقى والأصوات، مثل أمزجة قصيدة بايرون الكثيرة. والقيادة عبر أقاصي ولاية نيويورك، أفقيًا مقطوع بستة ساعات على خط ثروواي Thruway المستقيم، مع سماع الموسيقى من إلينوي، وكينتاكي، ونورث كارولينا، كالمسافة من إيطاليا إلى إنجلترا. وبتحويل مؤشر المذياع أثناء السفر عبر الطريق المفتوح، يطير المسافر الأمريكي عبر سطح متواصل من الموسيقى، بإحساس جليل من المسافة الضخمة ممسوحة ومبوّبة.

إن موسيقى الروك هي بطبيعة الحال مزاج شيطاني معتم. وأعضاء فريق الرولينج ستونز Rolling Stones، فريق الروك الأعظم، هم ورثة كولريدج العاصف. إلا أن الروك يتمتع أيضًا بضوء نهاري أبوللوني، فيه تجميع للشمس والسرعة معًا: فريق بيتش بويز Beach Boys. إن ملحمة **دون جوان** وفريق البيتش بويز يجمعان بين الشباب، والخنوثة، والتهوية، والسرعة. وها هي ليليان روكسون Lillian Roxon تطلق على الألبوم الأول لفريق البيتش بويز «احتفالية التهوية والسرعة، السرعة على المياة أو الطريق»[1]. وتظل رومانسية الحركة حية في ألحان فريق البيتش بويز المتناغمة المحلقة، وفي صوتها الانفجاري الخافت، مثل قرقرة شكمان السيارة أو السفينة البخارية. لقد جعل فريق البيتش بويز من «راكب الأمواج» في كاليفورنيا طرازًا قديمًا جديدًا، مثل الكاوبوي. ركوب الأمواج، بالطبع، هو القشو في أنقى صور له.

و«البيتش بويز» يستخدمون صوتًا افتتاحيًا مفتعلًا، موضوعًا على خلفية كورال صبياني؛ صوتهم متأنّث وفي الوقن نفسه غيري جنسيًا وبحماسة، كما هي الحال اللاأخلاقية عند

(1) Rock Encyclopedia (New York, 1969), 24.

«فتيات كاليفورنيا California Girls». وعند بايرون نجد هذه التجميعة الغريبة نفسها. فهو ربما يكون مثليًا جزئيًا أو كليًا، ولكن شعره يؤثّر في إيروتيكية الغيرية الجنسية الأنثوية المتميزة. كما أن صوت البيتش بويز الصبياني الملائكي يضفي عليهم جمالًا غير متوقّع، ويُحدِث انقيادًا لثيماتهم التافهة التي تناسب مدارس الثانوي. فنغمتهم بايرونية الطابع؛ فيها تعاطف وهجاء، من دون تهكم وسخرية. في غزارتهم، ومذهبهم الذي يجعل المتعة واللذة هما الغاية القصوى، وكذلك يوسِّع اللاترابط المصطنع، من مساندة البيتش بويز الذاتية وللثقافة الشبابية المعاصرة المحتفية بالذات، بصورة مزعجة. تلك التي بدأها بايرون. إن المراهق الأمريكي يقبع في سيارة محصنة، داخل حدود مساحة الكبار.

لماذا تحوَّل شعر بايرون إلى قشو أو كشط؟ يلاحظ برنارد بلاكستون Bernard Blackstone «أننا نعرف إلى أي مدى كان بايرون يعترض على رؤية زوجته وهي تأكل، وعلى الرغم من أن هذا قد يرتبط إلى حد ما بخوفه من البدانة، واستعادة أحداث ماضيه حول فكرة التهامه لأمه، فربما كانت هنا لحظات رأى فيها بايرون نفسه فيها قزمًا بين الفكين الماضغين، مضغ فكيّ أنابيلا Annabella العلوي والسفلي»[1]. لقد عانى بايرون من مشكلة زيادة وزن، وكافح ليظل رفيعًا، حتى ولو بتجويع نفسه. فالبدانة أنثوية، إنها وفرة الطبيعة وغزارتها التي يرمز إليها، كما رأينا بفينوس ويلندورف Venus Willendorf المتورمة. والأنثوية، كما برهنت سابقًا، مسألة بدائية بائدة وقديمة، بينما الأنوثة مسألة اجتماعية ورياضية. وبايرون يثني على الأنوثة، ويفر من انتفائها. خوفه من البدانة هو خوفه من الاحتقان بأمه، أو بزوجته. من أن تدخل المرأة تحت جلده. والكشط هو إزالة الدهون من فوق وجه الشربة أو اللبن. كما أن الكشط في ملحمة دون جوان يعد آلية أو ميكانيزمًا دفاعيًا، يعمل على التوفيق بين البعد السفلي البدائي للأرض، وبين الأبوللونية الممثّلة للسماء. إن بايرون يواصل التحرك مستعيدًا المساحة التي حصلت عليها الطبيعة الأم. لذلك نجد أن شخصية ساردانابولوس عنده، تلغي كليوباترا وتحل محلها؛ لأنه يخشى النداهة والركود الأنثوي. حتى جلبياز الشرسة نراها واقعة في شرك عالم ذكوري، أسيرة السلطان.

لقد أحب بايرون الماء، وكان سبَّاحًا خبيرًا، إلى درجة أنه تساءل ما إذا كان حوريّ بحر merman في حياة سابقة. لقد اختار حورية البحر كي تعلو قمة مركبته. فهل الحورية هي بايرون المخنثة؛ أو امرأة من الطراز القديم مغلقة أمام الاختراق؟ لقد كانت السباحة هي الحركة الأكثر حرية لبايرون الأحنف/ معوج القدم. ففي أحد أعماله الفذة مجد بايرون السباحة عبر

(1) Byron: A Survey (London, 1975), 301.

الدردنيل[1] Hellespont، لقد مجّد بايرون الحالة المائية والسيولة، ولكنه كان يتطلع إلى السيطرة عليها رياضيًا. وبقدر ما فعل وردزورث، أيضًا أراد بايرون الطبيعة من دون خطرها الأرضي السفلي. ويعد وضوح أسلوب بايرون، في أواخر عهده، إنكارًا لسديمية المرأة، والماء. فالسوائل الأنثوية معتمة، مقاوِمة؛ دهونية، والجزء الأكثر مائية في أجسادنا، هو قبضة الطبيعة الأم على الإرادة الإنسانية. ويرفض بايرون مثل بليك الخضوع ليهوه أو سيبيلي Cybele «لتركض، وتركض، وتركض»، هكذا تقول أغاني روك كلاسيكية كثيرة. فحتى ينمو النبات، لا بد أن يضرب بجذوره في الأرض. لتبقَ شابًا وتموت شابًا. إن حركة بايرون الحيوانية المضطربة، تهزم لحمه النباتي الأنثوي. وملحمة جون جوان لا تتوقف؛ لأن بايرون لا يستطيع التوقف.

ولنتناول كيف تحدَّثت شخصية معاصرة عن تأثير بايرون «السحري» على الناس. فقد قالت ماري شلي Mary Shelley عنه: «لقد كان ثمّة شيء جذاب ساحر في أسلوبه، في صوته، وفي ابتسامته؛ فيها جميعًا فتنة»[2]. لقد تمتع بايرون بكاريزما نقية، قوة شخصية منفصلة عما هو مفاهيمي أو أخلاقي. كاريزما مغناطيسية كهربائية، انصهار ألق وامض للذكورة والأنوثة. ولقد قالت ليدي بليسنجتون Lady Blessington عن بايرون إن «صوته ونبرته يتميزان ببهاء غريب، ولكنهما أنثويان». وقد رأى صديقه موور Moore «طلة أنثوية للشخصية» في «نزواته، نوبات بكائه، وحبه وكرهه المفاجئين»[3]. وهنا ينتمي بايرون إلى فئة الخنوثة التي قمت بسكها عند تحليلنا لتمثال **جوليانو دي ميديتشي Giuliano de' Medici** لميكلانجيلو: الرجل الجميل أو Epicoene، رياضيٌّ ببشرة مرمرية.

(1) «مضيق الدردنيل»، عرف سابقًا بالاسم اليوناني «هيلسبوت» Hellespont- الذي يعني حرفيًا «بحر الجحيم»- هو ممر مائي دولي يربط بحر إيجه ببحر مرمرة. ويفصل المضيق ما بين شاطئ آسيا الصغرى وشبه جزيرة جاليبولي، في الجانب الأوربي. وهما من الأراضي التركية. ويبلغ طول مضيق الدردنيل حوالي 61 كم، وعرضه يتراوح بين 1.2 إلى 6 كم، ويصل عمقه من 50 إلى 60 مترًا. وقد اعتنت الدولة العثمانية بعد امتلاكها للقسطنطينية بتحصينه؛ فبنت القلاع على جانبيه حتى أصبح منيعًا يستحيل على أكبر أسطول أن يقتحمه من دون أن يتعرض لأخطار جسيمة. وكان لهذا المضيق تاريخ طويل خصوصًا في عصر الدولة العثمانية، وكيفية تأثيره على الصراعات الأوربية والتكتلات. وكذلك صد الباب العالي هجوم إبراهيم باشا بن محمد علي بناء على مساعدة روسيا لتركيا مقابل موافقة الأخيرة على غلق مضيق الدردنيل أمام أية دولة تحددها روسيا. [المترجم].

(2) Quoted in E. M. Butler, Byron and Goethe (London, 1956), 182. Quoted in Newman Ivey White, Shelley (New York, 1940), 2: 337.

(3) Lady Blessington's Conversation of Lord Bron, ed. Ernest J. Lovell, Jr. (Princeton, 1969), 6-7. Quoted in Knight, Lord Byron: Christian Virtues (New York, 1953), 81.



الشكل 34. توماس فيليب، لورد بايرون، 1814.

ولقد وجد جان بورتر Jane Porter بشرة بايرون «لامعة بنعومة»، ذات «شحوب قمري». وقد أطلقت ليدي بليسنجتون على وجهه «شاحب غريب»، يبرز في مقابل شَعر متلوٍّ «بني غامق»: «إنه يصب قدرًا كبيرًا من الزيوت عليه، مما يجعله يبدو أكثر غمقًا»[4]. جلد أبيض، وشعر زيتي غامق: إلفيس بريسلي.



الشكل 35. إلفيس بريسلي في فيلم سبيدواي Speedway، 1968.

---

(4) Lady Blessington, 6.

في تقليده للمغني روي أوربيسون Roy Orbison قام بريسلي بصبغ شعره البني الأشقر باللون الأسود، واستمر على هذه الحال حتى النهاية، على الرغم من تكرار حث أصدقائه إياه على العودة إلى اللون الطبيعي. إن بريسلي، صانع الأسطورة، فهم جوهر جماله القديم.

كما أن بايرون وإلفيس بريسلي يبشهان بعضهما بعضًا، خصوصًا في البروفيل الإغريقي ذي الأنف القوية (الشكلان: 34، و35). في رواية جليناروفون **Glenarvon**، التشبيهية أي التي تحكي عن أشخاص حقيقيين بأسماء مستعارة roman à clef تتحدَّث مؤلفتها كارولين لامCaroline Lamb، عن أولى نظرات بطلتها عليه، «عبَّر الالتواء المتفاخر للشفة العليا عن غطرسة واحتقار لاذعيْن»[1]. وقد كان بريسلي يعبر عن استهزائه برفع شفته العليا بطريقة غاية في الرمزية، كثيرًا ما كانت مثارًا للتنكيت عليه. ففي لقاء تليفزيوني خاص معه عام 1968، حوّل بريسلي فمه، وبرطم لجمهوره الضاحك «عندي مشكلة في شفتي». الشفاه الرومانسية المقلوبة هي ازدراء أرستقراطي؛ وكشهادة على حاجات العوام الديمقراطيين الطقوسية، لا يزال بريسلي يُسمَّى «الملك». وبايرون وبريسلي بوصفهما هنا قناعين جنسيين ثوريين، كان لهما أسلوبان، أحدهما مبكر والآخر متأخر: التهديد والوعيد المضمر، ثم السخاء والجود الحضري. أساليبهما اليومية كانت رجولية ومهذبة. لقد تمتع بريسلي بسحر الحدَث الآسر الناعم. والبطل البايروني، مثلما يقول بيتر ثورسليف Peter Thorslev «مهذَّب دائمًا تجاه النساء»[2]. لقد كان بايرون وبريسلي يصوغان العالم، يجريان القوة العملاقة التيتانية، ولكنهما كانا وجدانييْن وعاطفييْن بعمق، وبمعنى أنثوي.

لقد مرَّ الاثنان بفترات تشريق Orientalizing. فها هو بايرون، مجذوبًا إلى الثيمات الشرقية، يذهب ليحارب الأتراك في حرب استقلال اليونان، ليموت بمرض غامض في مدينة ميسولونغي Missolonghi. وثمَّة بورتريه يظهره في عمامة حريرية ولباس ألباني مطرز. كما كان أسلوب اللبس في العقد الأخير من حياة بريسلي أقرب إلى الميثرانية Mithraic: سُترات قفز حريرية مرصَّعة بالجواهر، وأحزمة ضخمة مرصَّعة أيضًا، والأقراط، والسلاسل، والأوشحة، والمناديل. وهو ما يشبه المرحلة الأخيرة في حياة نابليون، كما ظهر في بورتريه رسمه آنجر Ingres للإمبراطور المُتوَّج في روعة بيزنطية، غاطسًا في ثقل أقمشته المخملية والفراء، والجواهر. نابليون، وبايرون، وبريسلي بدءوا ببساطة بوصفهم تأكيدات ملتهبة لإرادة الذكر الشابة، وانتهوا ثلاثتهم كـ معبودين **objets de culte**. إن الأسطورة البريطانية

(1) Glenarvon (London, 1816), 2:29.

(2) The Byronic Hero (Minneapolis, 1962), 8.

تتخيل «غرْبنة westering» للثقافة: من طروادة إلى روما إلى لندن. ولكن ثمّة أيضًا شرْقنة eastering للثقافة. ونحن بعيدون عن جذورنا التاريخية في بلاد الرافدين Mesopotamia وآسيا الصغرى؛ ولكن مرارًا وتكرارًا، يهيج الوجدان الجماعي تجاه شخصية أوربية كاريزمية، تعيده أو تعيدها بغريزية إلى الشرق. وقد انتهت إليزابيث الأولى أيضًا كأيقونة بيزنطية متألقة.

النموذج الموازي الآخر؛ هو أن بايرون وبريسلي كانا مشهوريْن بالقوة الرياضية، ولكن هما الاثنان وعلى الرغم من أنهما عانيا من أمراض مزمنة، بطريقة أو بأخرى، إلا أنها لم تمسخ أبدًا بشرتهم المصقولة أو جمالهم المفتول. لقد حارب هما الاثنان دائمًا ضد البدانة. وهي الروح التي كان بريسلي قد بدا متخليًا عنها كلما اتجه نحو النهاية. ولقد مات الاثنان قبل الآوان، بايرون في السادسة والثلاثين من عمره، وبريسلي في الثانية والأربعين. وقد كشف تشريح بايرون عن قلب متضخم، وكبد ومرارة متدهورين، والتهاب مخي، وزوال دروز عظام الجمجمة[1]. أما بريسلي، فقد عانى تضخُّمًا في القلب، وتدهورًا في القولون والكبد. وفي الحالتين كلتيهما، فقد انصهرت بغرابةٍ طاقة جسدية هائلة مع اضطراب داخلي، حالة من تمرد الأعضاء. لقد كانت عقاقير بريسلي عَرَضًا، وليست علة. فمن الناحية الجينية السيكولوجية، مارس كل من بايرون وبريسلي الفن السري للائتلاف الذاتي الأنثوي.

في مناقشتنا لتمثال **جوليانو** لميكيلانجيلو، نوّهت إلى أنه من الغرابة أن تشكل رقبة التمثال الشبيهة برقبة البجعة، وجه النقيض مع الركبتين وعضلتي السمانة الضخمتين. ولقد قالت الكونتيسه آلبريزي Countess Albrizzi عن بايرون إن «رقبته التي اعتاد أن يكشفها بقدر ما سمحت به العادات الاجتماعية، بدت وكأنها قد انصبت في قالب، وكانت ناصعة البياض». شلي ظهر هو الآخر «برقبة بيضاء سرحة». كما أن معظم بورتريهات بايرون تركز على الرقبة. فالرجل الذي يدير رقبته الأنثوية بنرجسية، الرجل الجميل يعرض بروفيله من أجل إعجابنا. والمعنى الأنثوي لرقبة معروضة واضح في رواية **مدام بوفاري** لفلوبير عندما تدلل إيما Emma على زوج المستقبل بشرب الليكور أو الشراب العنبري المُسْكر دفعة واحدة، ورأسها إلى الخلف، ثم تلعق قاع الكأس. وإنني لأرى شبيهًا لهذه اللغة الجسدية المثيرة في مارس عند لوكريتيوس Lucretius، وثيتيس Thetis عند آنجر Ingres، وإندميون

(1) تقرير التشريح أعيد طبعه في كتاب «اللورد بايرون في اليونان» Lord Byron in Greece
Westminster Review, July 1824, 258-59.

وبالنسبة للنظرية القائلة بأن بايرون قد مات بسبب نزيف مخي إثر كيس أو تمدد دموي خِلقي، انظر:
John S. Chapman, Byron and Honourable Augusta Leigh (New Haven, 1975), 233-43.

Endymion عند جيرودي Girodet، وآخيل عند كلايست، وروزاموند Rosamond عند جورج إليوت، وتيللي لوش Tilly Losch في صورة الراقص الصيني التافه المختال بنفسه في الأرض الطيبة The Good Earth (1937). ومن بين بصمات إلفيس بريسلي الواضحة في مرحلة الاستشراق الأخيرة من حياته، كانت في الياقة المُنشاة الواقفة بطول الرقبة، وتكشف عن الزور في شكل حرف V المؤدي طرفه السفلي إلى الصدر. وفي عروضه بلاس فيجاس، كان بريسلي يدثر رقبته بالوشاح بطريقة طقوسية، ثم يقذف به إلى الجمهور- توزيع الذات في هيئة تقطيع وتيري أو شكلاني للرقبة. فلتفعلوا هذا إحياءً لذكراي.

أين تكون الكاريزما؟ وأين ينبغي أن تبقى؟ لقد كان بايرون مكتظًّا بالأفكار السياسية التي أودت به إلى التضحية بحياته في سبيل قضية الحرية. ولكنه في الوقت نفسه، كان نسخة أخرى من الخطيب المفوَّه آلسيبياديس Alcibiades الذي كان لسحره وفتنته أثر شديد الكثافة على مجتمعه. ولم يكن بمقدور إنجلترا أن تطيق وجود بايرون؛ فنفته بعيدًا بتشنُّج. إن كمال النرجسية فاتن، ومن ثم فهو ملائم لإسقاط الأخلاق. ولقد أطلقت نرجسية بايرون سراح الظاهرة اللااجتماعية القديمة لغشيان المحارم. فماذا لو كان اللورد بايرون قد دخل لعبة السياسة الإنجليزية؟ ولدينا رجل جميل آخر، هو سلفه جورج فيلرز George Villiers أول دوق لبوكنجهام Duke of Buckingham، المفضَّل لدى جيمس الأول James I، وتشارلز الأول Charles I. لقد كنت أتجوَّل عبر بلازو بيتي Plazzo Pitti، منذ عشرين سنة خلت، صعقني بورتريه للجمال المخنَّث المذهل، لم يكن ظاهرًا تحت ضوء خافت. وقد اتضح لي أنه لوحة رسمها الفنان روبنز Rubens لـ«باكينجهام». وقد تم عمل المكياج ببراعة للممثل سيمون جراي Simon Gray ليشبه بورتريه روبينز، أثناء لعبه دور باكينجهام في فيلم الفرسان الثلاثة **The Three Musketeers** للمخرج ريتشارد ليستر Ritchard Lester (1974). يقول ديفيد هاريس ويلسون David Harris Wilson:

«لقد كان باكينجهام شابًا مغريًا، يتمتع بشيء من مغريات الجنسين. لقد كان محسوبًا كواحد من أوسم رجال عالم. طويل، بهي، وجميل النِّسب. لقد تمتع بحيوية جسدية هائلة، ومهارة في رياضية الجسد.. ولقد سجل عالِم التحف، وكاتب اليوميات دياويس D'Ewes «رأيت كل شيء فيه مليئًا بالملامح الحلوة الوسيمة. نعم، من جانب رأيت في يديه، ووجهه بصفة خاصة، أنوثة، ومثيرًا للفضول»[1].

كرجل جميل، جمع باكينجهام بين صفات الجسد الرياضية وبين السحر الأنثوي. مرة أخرى

(1) King James VI and I (New York, 1956), 384-85.

نجد التضاد بين الشَّعر الأسود والبشرة الجميلة. وقد كانت تداعيات جمال باكينجهام الاستثنائي، شديدة القسوة سياسيًّا، واستمرت طويلًا. وهنا يقول بيريتس زاجورين Perez Zagorin:

«لقد صعد باكينجهام إلى أوج السلطة. حيث ظل يشرق هناك في الروعة المتقدة إلى أن جاءت مُدية المغتال لتطفئ نوره.. حمّام ذهبي من الثروة والوظائف تم إغداقها عليه.. وقد شكلت سيطرة باكينجهام حقبة بالغة الأهمية نقديًّا في تاريخ ما قبل الثورة. فقد شوهت إنجازات حكومة الملك والنظام الراعي، وأبدت إعراضًا وجفوة في البلاط الملكي، وكانت سببًا رئيسًا في العداوة القائمة له من جانب الساحة السياسية. لقد جعلت نظام الحكم الملكي موضع كراهية وازدراء. وإلى حد كبير يجب عزو انحدار سلطة الملك الأخلاقية، إلى استبداد حاشيته المقربة. خصوصًا أن سلطة الملك الأخلاقية لا غنى عنها للحكومة، لأنها من السلطات التي بمجرد فقدها لا يمكن استعادتها بسهولة.

وعلى الرغم من هيمنة باكينجهام الكاملة على مقاليد الأمور، فلم تكن لديه سياسية واضحة، أو أهداف استراتيجية. وعلى خلاف وزرائه المعاصرين، ريشيليو Richelieu، وأوليفارز Olivares، فإن هدفه المهيمن من وراء استخدامه السلطة، كان إجلال نفسه ومن يعتمدون عليه»[1]

وكما ساعد الخطيب المفوَّه آلسيبياديز في إسقاط الإمبراطورية الأثينية، فإن باكينجهام عجل من قيام الثورة الإنجليزية التي أودت بحياة الملك. هكذا تكون الكاريزما المفرطة خطرًا على صاحبها وعلى الآخرين.

لقد أسدى بايرون، هذا المنفيّ الرومانسي، معروفًا لإنجلترا؛ فالطاقة والجمال حارقان حينما يجتمعان معًا، يكونان إلهيْن مدمريْن. لقد اخترع بايرون العقيدة الشبابية التي سوف تصعد بإلفيس بريسلي إلى غمار شهرة غير مُرهِقة. وفي ثقافتنا التجارية المترفة الباذخة، كان هذا الرجل الجميل قادرًا على تجاهل السياسة، وبناء إمبراطوريته في مكان آخر. إن مؤازاة الحكم وتنقيته، هي وظيفة طقوسية للثقافة الشعبية المعاصرة. فالشخصية الكاريزمية المعاصرة تتمتع بمهارة الوصول إلى السينما، والتلفاز، والموسيقى، بإمكانيتها الهائلة في الوصول إلى الناس. ومن المعروف أن وسائط الإعلام المتعدِّدة تعمل كحاجز يحمي السياسة، وإلا فسوف يحدث عدم توازن بسبب الرجال ذوي الفتنة النرجسية العصرية. والرجل البايروني الجميل Byronic في يومنا هذا هو بريسلي الذي يهيمن على المخيلة، وليس باكينجهام الذي يسبب اضطرابًا للدولة.

(1) The Court of the Country: The Beginning of the English Revolution (New York, 1970), 58-59.

الفصل الرابع عشر
الضوء والحرارة
شلي وكيتس

إن ما يجمعه الآباء ينفقه الأبناء. هذا ما فعله مقاولو ومغامرو العمل الحر في مجال الأعمال والفن، يشقُّون طريقهم في سبيل تحقيق الهوية، ويكنزون الثروات التي يتركونها لورثتهم. والابن الذي يتحصَّل على كل شيء، ليس لديه بالطبع ما يمارس عليه ضغطًا، سوى الأب. لذا نجد كثيرًا من أبناء المشاهير مدمني كحول، وهواة شرابه. ولقد صنع الجيل الأول من الشعراء الرومانسيين أنفسهم، بقوة، منذ القرن الثامن عشر المحتضر. كانت شخصياتهم متصارعة ومتناقضة، وكبيرة حتى في اضطرابها. أما الجيل الثاني، الذي بدأ يبني على ما أسَّسه الجيل الأول من افتراضات، فقد كان جيلًا أكثر مرحًا، ولكنه لم يتحلَّ بالصبر. لقد حوَّل الأبناء بايرون، وشلي، وكيتس الواقع المعيش إلى أشعار عاطفية ذات نزعة نفسية. والشعر العاطفي lyric،[1] صنف إغريقي يقوم على صنع تواز بسيط بين الطبيعة والوجدان. وقديمًا، كانت

---

(1) كلمة lyric تعني «القصيدة العاطفية»، أو «الشعر النفساني» أو «القصيدة الغنائية». وفق العصر الذي يتم فيه السياق، فالشعر الغنائي يعني عادة شكلا من الشعر بمنظومة إيقاعية تعبر عن مشاعر شخصية ووجدانية. ومن أشهر أشكالها السوناتات المكونة من أربعة عشر بيتًا في صيغتها البتراركية نسبة إلى الشاعر العظيم بترارك، أو الشكسبيرية. ومن أشكال القصيدة العاطفية الأخرى، القصائد الغنائية ballads، والقصائد الرعوية، وغيرها. وفي القرن التاسع عشر وهو السياق الذي نتحدث فيه ضمن هذا الفصل، كانت القصيدة العاطفية مرادفة للشعر نفسه. فالشعر العاطفي الرومانسي يتألف من التناولات الشخصية الأولى للأفكار والمشاعر في لحظة بعينها؛ وهنا تكون المشاعر حادة متطرفة، وشخصية. ومن هنا سنستخدم مسمى «القصيدة العاطفية» كأقرب مرادف لكلمة lyric. لمزيد من الاطلاع، انظر:
Tom McArthur (ed), The Oxford Companion to the English Language ,Oxford University Press, 1992

[المترجم].

هناك صنوف أدبية أخرى تُكمل القصيدة العاطفية، بحيث تعطينا مجتمعة صورة كاملة للعالم. فلا يمكن للقصيدة العاطفية الصمود بمفردها، كصنف من صنوف الأدب، خصوصًا بعد أن أخضعها دانتي، وسبنسر، وشكسبير، وميلتون، إلى تصريحات وتعبيرات أوسع. كذلك فعل بليك، ووردزورث، وكولريدج الذي هرب إلى الفلسفة من آلامه الشعرية العاطفية. أما الأبناء بايرون، وشلي، وكيتس؛ فقد جعلوا القصيدة العاطفية الغنائية أكثر براحًا، ومنحوها طول نفَس استثنائيًا. إلا أن هذا الطول لم يحمهم من الالتياع والعذاب الكامن داخل وجدان القصيدة العاطفية، عندما يصيب ثبات البناء الاجتماعي أطرها بالتفكك. لذلك فروا ثلاثتهم إلى الجنوب، كما لو كانوا يريدون إعادة بعث القصيدة العاطفية في مصدرها. وكانت أول شاعرة رومانسية تبقي القصيدة العاطفية على قيد الحياة في الشتاء الشمالي هي إميلي ديكنسون، وذلك لأنها ظلّت تستخدم سبنسر وبليك، وتضعهما في مواجهة سادية الطبيعة. وقد حاول الجيل الرومانسي الثاني أن يفنّد البعد الشيطاني في الجنس والطبيعة، ذلك البعد الذي كشف عنه الجيل الأول النقاب.

إن التخيل هو «مبدأ التأليف» عند شيلي، إذ أن «كل الأشياء المتضادة» موجودة في أعماله[1]، حتى أن توليف المتضادات لديه- مثل كولريدج- تنسحب على الأقنعة الجنسية. فهو أول الرومانسيين استخدامًا سافرًا لنموذج Hermaphrodite المخنَّث الجامع بين الذكورة والأنوثة، بإيجابية. فنجده مثلًا في مرثية أدونيس **Adonis** (1821)، يصوِّر كيتس على هيئة أدونيس؛ نصفه أنثى، ومذبوح بغدر وخيانة. كما أن مقدمته للمرثية تعزو موت كيتس بالسل إلى «النقد الهمجي المتوحش» لقصيدة «إندميون Endymion». وهي نسخة كيتس من أسطورة الشاب الجميل وإلهة القمر. ومن وجهة نظره أن «هؤلاء الرجال التعساء الوضعاء» في صحيفة **المراجعة الرباعية Quarterly Review** كان لهم «الأثر الأكثر عنفًا على عقله المرهف». وفيما بعد كانت تلك المراجعات الخرفانة «تسعى دون جدوى إلى مداواة الجرح الذي سبَّبته له باستهتار وعهر». لذا يصبح نزيف أدونيس بأنياب الخنزير البري في المرثية، هو المعادل لنزيف شاعر على يد النقاد العدوانيين. وكون الشاعر- كفتى جميل- يُذبح ذبحًا طقوسيًا على يد المجتمع، إنما يذكرنا بشخصية توماس كاترتون Thomas Chatterton، المذكور في مرثية **أدونيس Adonais**. كان كاترتون شاعرًا يائسًا، أقدم على قتل نفسه عام 1770، وهو في السابعة عشرة من عمره. فأصبح شخصه طرازًا رومانسيًا قديمًا للشاب التراجيدي. وصورة النقاد معدومي الضمير عند شلي، مثل صورة «الرجال الأنانيين»

(1) A Defence of Poetry, ed. John E. Jordan (Indianapolis, 1965), 26, 74.

المستهزئين عند وردزورث، والمجتمع يحكمه ذكور فحول، يسيئون معاملة الشاعر الأنثوي. يقول شلي: إن «السهام المسمومة» لـ «إهاناتهم وفضائحهم» تكون قاتلة، حينما تستقر في قلب «مثل قلب كيتس المرهف القابل للاختراق». هنا يصور السهم نابًا، والقلب دمًا. وكيتس المرهف، قابل للاختراق مثل امرأة. يتذكر شلي إيروتيكية شكسبير السادومازوخية، في قصيدة **ڤينوس وأدونيس Venus and Adonis**: «ذكر البجع العاشق مستلقيًا على جنبه/ أُغمد الناب في دمه الناعم، وهو ساهٍ» (115-16). والنقاد هم بالطبع البجع غير العاشق.

إن الشاعر بالنسبة لشلي وجميع الرومانسيين، فيما عدا بليك، يعني شخصًا سلبي يرزح تحت المعاناة. كما استخدام شلي الرئيسي لهذه الثيمة نجده حاضرًا في قصيدة **بروميثيوس طليقًا Prometheus Unbound**، إذ يقول بروميثيوس الشاب: «الألم هو العنصر الذي أتكوَّن منه». (I.477). فنموذج الشاعر البروميثيوسي هو من يسرق نار الخيال الإلهية، ولكن عقابه، وفق المعاني الرومانسية، يكون على أية محاولة تنطوي على أي فعل إيجابي. وفي مفتتح قصيدة بروميثيوس طليقًا، يقابلنا بروميثيوس في مشهده السادومازوخي مثبَّتًا بمسامير، لا حول له ولا قوة، ومثقوبًا برماح جليدية ومن أثر منقار الطائر المهاجم. إن لجميع الفنانين الذكور جسدَ كيتس، وقلبَه المرهف القابل للاختراق. وقصيدة **بروميثيوس طليقًا**، تجسد تمامًا كلوحة بليك **الله خالقًا آدم God Creating Adam**، حالة من الحرب الجنسية الذكرية. إن القامع ذكر فحل، ومن ثم فهو متَّصف بعدم العدالة. ويطرد جوبيتر Jupiter من السماء؛ إنما يحيي شلي الأسطورة الكلاسيكية و**الفردوس المفقود Paradise Lost**، وينعشهما. وفيما «الطاغية الأعلى the supreme Tyrant» يغرق، وتخور قواه. هكذا بدوره يمارس الشاعر الانتقامي الإخصاء.

كما أن سوناتا «أوزيماندياس Ozymandias»[1] تقدم توثيقًا لسقوطٍ ذكَريّ آخر.

(1) تعتبر هذه السوناتا هي الأكثر شهرة بين أعمال شلي. وقد كتبها في نوع من المثاقفة مع صديقه هوراس سميث Horace Smith الذي كتب سوناتا أخرى تحمل العنوان نفسه. وإلى جانب ما تتمتع به السوناتا من قوة في تيماتها أو موضوعاتها وتخييلها، فإن بروزها وشهرتها يرجعان إلى لغتها البارعة الفقيهة. ومنظومة الإيقاع في السوناتا غير مألوفة، وتخلق تأثيرًا ساحرًا متدفقًا ومتداخلًا. و«أوزيماندياس» هو الاسم الآخر لرمسيس العظيم فرعون الأسرة التاسعة عشرة. ويقال إنه التهجي الإغريقي لجزء من اسم رمسيس التتويجي. وتمثل السوناتا إعادة صياغة للنقش الموجود على قاعدة التمثال الذي كتبه ديودورس الصقلي Diodorus Siculus في عمله العظيم **مكتبة التاريخ** «أنا ملك الملوك أوزيماندياس. ولو عرف أحد قدر عظمتي وأين أرقد، فليجتز أعمالي». وقد قيل كثيرًا إن إلهام قصيدة شلي كان وصول تمثال رمسيس الثاني إلى لندن، والذي امتلكه الملحق البريطاني عن طريق المغامر الإيطالي جيوفاني بيلزوني عام 1816. [المترجم].

فالفرعون الذي ربما يكون هو رمسيس الثاني، الذي يضخم ذاته تضخيمًا صاخبًا، لاقى الهزيمة على يد الزمن. ها نحن مرة أخرى أولاء «الاستهزاء» بالطغيان والفحولة. الفنان، مجهول، لا أحد، ولكنه يرى الجميع. وما هيئة أوزيمانديا س «المتشظِّية» سوى ترميز للقناع الذكري الغربي، حال تشققه بالتصدعات. وبهذا المعنى، فإن سوناتا «أوزيمانديا س» هي تحطيم للأصنام iconoclasm، أي كسر للصورة. إذ تُسقط الطبيعة الصبور المثابرة، صنم الجنس والسياسة الذكري. فالسلطة السياسية تبدو مبنية على رمال مقارنة بديمومة الفن واستمراريته. إذن، ما مدى ما يتمتع به رمسيس الثاني من حقيقة؟ إننا لا نتذكره إلا من خلال «أبو سمبل»، وسفر الخروج، وفيلم **الوصايا العشر**، حيث لعب دوره ببراعة يول براينر Yul Vrynner. وكنوع من انتقام الطبيعة، يتصدَّر رمسيس الثاني الأخبار اليوم، بوصفه مومياء ضئيلة الحجم، مصابة بالطفيليات، تسافر إلى باريس لتتلقي علاجًا من الغازات، وهي مشحونة في سفينة خوفًا من السفر جوًا. إن الغازات في سوناتا أوزيمانديا س لشلي، هي مشكلة الفرعون!

وفي قصيدة **ساحر(ة)**[1] **الأطلس The Witch of Atlas** (1820)، نجد الشخصيتين الرئيسيتين مخنَّثتين. الساحر(ة) ولد(ت) بكامل قوتهـ(ا) في «غرفة من الصخور الرمادية». أشبه بمقتل أثينا، فهي لم تمر بمرحلة الطفولة. وتقوم مثل سيرس Circe، بالتحويل والمسخ، وهي ابنة الشمس. فشخصية الساحرة تجسيد لسحر الفن. مكان ولادتها، في «الصخور الرحمية»، أي في كهوف العقل الأرضية السفلية، التي رأيناها منذ قليل عند وردزورث. إنها إفراز، فكرة- أرضية. وشلي يردِّد فيها أصداء قصيدة «كوبلا خان»، ولكن مع تحويله شاعر كولرديج الطريد إلى نداهة سبنسرية Spenserian، وخالية من أي تجل لنموذج الجنس السبنسري. هنا الساحرة «نحلة بلا جنس» (حامل الوحي الدلفي عند پيندار Pindar)، هي «سيدة جميلة في ثوب من النور». ومن الملاحظ أن استخدام الضوء اللأپوللوني، يُعدُّ إحدى استراتيجيات شلي المفضَّلة، لتلطيف أو تحلية الأسرار الأرضية السفلية. كما أن قصيدة **ساحر(ة) الأطلس، تنكر** في دينامياتها الخاصة بصناعة الفن، أن الخلق يجب أن يأتي من التدمير.

إذن الساحر(ة) الفطن(ة) نافذ(ة) البصير(ة)، تدخل وعينا الإنساني، وتشاهد بنفسها حركات حياتنا الاجتماعية والإيروتيكية. إن «كل فكرة من أفكارها كانت وزيرًا»؛ فبداخلها بلاط ذكوري كامل. كما أن تكاثرها الذاتي يغنيها عن الحاجة إلى وليف، أو صديق. وهي لن

(1) النوع الاجتماعي أو «الجنس» غير محدد في شخصية the Witch فهو تجسيد لحالة الخنوثة؛ لذا فضلنا كتابتها بهذه الطريقة لأنها لا ذكر ولا أنثى، ولكنها مخنثة أو مخنث ساحر(ة). [المترجم].

تفصح عن عاطفتها إلا مرة واحدة، عندما نراها تنتحب على فشلها في تهذيب حوريات البحر، تلك الأرواح الشجرية، فهن قاتلات فتاكات، وهي ليست كذلك. كما أنها عندما تغادر جبلها؛ لتذهب وحيدة في نزهة ممتعة لناظريها، تخترع رفيقًا ميكانيكيًا ليدير دفة مركب روحها. ومن «النار والصقيع» تصنع «شيئًا» خنثويًا «لا جنس له»، يتميز بما في الجنسين من «ألق». وفي هذا «الشيء»، «لطف وقوة»: صدر ممتلئ، وأجنحة ملاك. إن ناره وصقيعه من ذلك النوع الذي ينتمي إلى شخصية فلوريميل المزورة False Florimell، أي روح ذكر متمرِّس بمهارات انتحال الأنثى. نحن إذن أمام صورة الكائن المخنَّث، حين يكسر القانون الطبيعي بدفع المركب ضد التيار. وبوصفه هو نفسه عملا فنيًا، فإنه يشخصن النص، أي يمثل قصيدة داخل قصيدة.

إن الساحرة التي لا جنس لها، تفصِّل مخلوقها على مقاسها. وإنني لأرى المخنَّث هنا بوصفه بورتريهًا شخصيًا لذات الساحرة، يأتي كاستدلال حدسيّ على ازدواجها الجنسي. فبَرَكاتها أو صنعة يديها، ما هي إلا تجسيد مادي للقرين في ثوب رومانسي، مثل تلك التي وجدناها في قصيدة دير تنترن **Tintern Abbey** عند وردزورث، وفي مانفرد عند بايرون. عند وردزورث، نجد القرين ساكتًا، ولكنه يقظ. والقرين عند بايرون متردِّد، ولكنه يتكلَّم في النهاية. وقرين شلي صامت، بل متوحِّد مع الذات. إنه يرقد داخل المركب «بأعين غافلة»، فيما تلعب «الأحلام النشطة» على صفحة وجهه. فهو يبتسم، ويبكي، ويتنهَّد، ويغمغم لنفسه. وإني لأجد بلوم Bloom محقًّا في الجدال ضد وجهة نظر نايت Knight حول أن الكائن المخنَّث هو «هدف ثوري أو تجاوزي للبشرية»، وتحديدًا حين يقول نايت إن المخنَّث ما هو إلا «مجرد إنسان آلي»[1]. والمخنَّث متخشِّب catatonic في حالة غيبوبة، مثل وضعية هومونكيولوس Homunculus عند جوته، إنها حال تجسيد للخنوثة حين تكون عملًا من صنع القرن التاسع عشر.

وإني لأدعو هذا النمط من سُبات الخنوثة الجليدية، بالكيان المستقبلي الشبيه الآلي لإنسان android الكائن المركب، أو الروبوت الذي يشبه الإنسان. كان الشبيه الآلي للإنسان في نموذجه الكلاسيكي الحديث، هو الموديل الأعلى صيحة في خمسينات وسبعينات القرن المنصرم، بوجهه المتغطرس الشبيه بالقناع. ويخبرنا أنطوني بيرجس Anthony Burgess عن لقاء غرامي لصديقه مع «المانيكان المثالية»؛ التي لها «أرجل بلا أثداء»: «لقد كان الأمر

(1) Knight, The Starlit Dome, 228. Bloom, Shelley's Mythmaking (1959; Ithaca, 1969), 200.

أشبه بالدخول إلى الفراش برفقة دراجة»[1]. ولقد استخدم ديفيد بوبي David Bowie طريقة المانيكان في فترة خنوثته، عندما كان وجهه الشبيه بالجمجمة، يبدو وجهًا اصطناعيًا باردًا. وهناك أيضًا الأنثى شبيهة الإنسان التي شهّر بها لورانس D. H. Lawrence في عشرينات القرن العشرين. كما يسمي باركر تيلر Parker Tyler نجمات عصر الاستوديو، مثل جريتا جاربو «الماشيات نيامًا somnambules»[2]. وإني هنا لأصنّف عددًا من نجمات السينما، كمثال للأموات حين يحركهن السحر، ممن لا تأثير لهن ضمن هذه الفئة، ومن بينهن جين تيرني Gene Tierney في فيلم **أتركها للسماء Leave her to Heaven** (1945)، وخوان جرينوود Joan Greenwood في فيلم **أهمية أن تكون جادًا** The Importance of Being Earnest (1952)، وكيم نوفاك Kim Novak في فيلم **ڤيرتيجو أو الدوّار/ الدوخة Vertigo** (1958)، وكاثرين دينيف Catherine Deneuve في فيلم **Repulsion** (1965)، وفي فيلم **بيلي دي جور Belle de Jour** (1966). إن الاختزال الوجداني العاطفي للحياة، ليس سوى تجريد سيكولوجي، نوع من إضفاء الموضوعية الذكورية على الأشياء بنزع الشخصية عنها. ومن النماذج الأخرى لشبيهات الإنسان السائرات نيامًا، شخصية سالومي Salome عند أوسكار وايلد Wilde، شبيهة الروبوت المذهولة المسلوبة، وهيرميون روديس Hermione Roddice عند لورانس Lawrence، ذات الحركة البطيئة «التي نادرًا ما تفيق»، بوجهها «المخدَّر»[3].

ويعود العمل الخنوثي المصطنع، إلى ما قبل الثورة الصناعية. فالشاعر الإغريقي فيرجيل يسمِّي حصان طروادة «رَحِمًا» مليئًا بالجنود «ماكينة قاتلة حبلى بالأسلحة». وحصان طراودة الذي بُنِيَ «بالفن الإلهي» لأثينا المخنَّثة، هو حصان مخنَّث؛ بحكم خصوبته التي لا روح لها؛ تعبير عن تلقيح صناعي ينجب مخاضًا ميكانيكيًا مخيفًا رهيبًا (**Aen**. II.20, 237-38, 15). كما أن شخصية فلوريميل الشيطانية الزائفةFalse Florimell عند سبنسر، هي أيضًا شبيهة آلية للإنسان android، مثل التمثال النصفي لنفرتيتي التي تشترك مع ديفيد بوبي Bowie في عينها الشريرة. وقد تحدَّثت عن التطوُّر المخِّي المتقدم لنفرتيتي، والأكتاف المجدوعة جراحيًا. ونحن لا نزال نفكك خيوط المشكلات القانونية والأخلاقية التي سببها اختراع جنس جديد، هو ذلك الجنس المتحوِّل الذي نتج بفعل التلاعب بالجسد ومعالجاته

(1) New York Times Magazine, 11 Sept, 1977, 129.
(2) The Hollywood Hallucination (New York, 1944), 74-99.
(3) Women in Love, 9-10.

الكيميائية والجراحية. والجنس المتحوِّل يمثل خنوثة تكنولوجية، نسعد بأن نسميها «هي» من باب الأدب الواجب نحو كل صانعي الخيال الملهِمين. وبهذا المعنى السابق، فإن الشخصية الأقرب إلى التحوُّل الجنسي، هي مخنَّثتي التكنولوجية المفضلة لوسيانا أفيدون Luciana Avedon، أميرة بيجناتلي Princess Pignatelli سابقًا، التي أعادت نحت الوجه والجسد براديكالية طلبًا للجمال. وأول كتاب لها يبدأ بـ:

«هي مرات قليلة في كل قرن، تلك التي تشهد ميلاد جمال طبيعي عظيم. وأنا لست واحدة من هؤلاء. ولكن ما أغفلته الطبيعة فيَّ أكملته أنا بقدر كبير، إلى درجة أنني أحيانًا لم أعد أتذكر الآن ما الحقيقي وما الزائف. والأهم من هذا أن أحدا آخر لا يمكنه معرفة ذلك أيضًا[1]».

إذن، الكائن شبيه الإنسان ليس ذكرًا ولا أنثى؛ لأنه جاوز حدود الجنس عندما أصبح ماكينة مصنوعة من مواد مركبة. في إعلان رائع لصابونة كامي Camay، نرى لوسيانا أفيدون الدمثة المشعة تدير وجهها المتحوِّل جراحيًا إلى الكاميرا، وتخاطب المشاهد في صوت روبوتي بطيء مطاط العبارة، وهي تقول: «رغوة غنية بجوز الهند». إطالة صوتية تنويمية مغناطيسية مستحيلة. وريني ريتشارد Renée Ritchards المتحوِّلة جنسيًا، تُظهر هي الأخرى التركيبة الغريبة نفسها من التأثير الوجهي الراكد، مع حديث مطول ينطوي على حالة المشي أثناء النوم، مثل الطنين المَيْكني.

وبقدر ما يكون المخنَّث شبيهًا آليا للإنسان، قدر ما يستحيل اعتباره نموذجًا للحياة الإنسانية، عند شيلي. لأن شيلي يمثِّل إحدى البدايات الأكثر توحدًا مع الذات، والأكثر تفكيكًا وجدانيًا في الشعر الرومانسي. فالمخنَّث ينحدر من تالوس Talus عند سبنسر، ذلك «الرجل الحديدي» الذي يطيع أمر أرتيجول Artegall. وتالوس هو في الأصل خادم الخالدة أستريا Astraea التي تربي أرتيجول في كهف يعد في طابعه إرهاصًا لكهف ساحر(ة) الأطلس. وربما تكون قصيدة شلي ردًا على رواية فرانكنشتاين[2] **Frankenstein** التي كتبتها

(1) As told to Jeanne Molli, The Beautiful People's Beauty Book: How to Achieve the Look and Manner of the World's Most Attractive Women (New York, 1970), 1. «I was a lump, and everyone knew it.» On having her nose done at eighteen: «The anesthesia may have been a bit strong. I slept for twelve hours and come out of it totally bewildered, with a form of amnesia. I did not know where I was…My mother shrieked, 'They redid her nose and touched her brain'» (3, 7).

(2) يرتبط اسم «فرانكنشتاين» خطأ بالوحش- المسخ، إلا أن الرواية التي تحمل هذا الاسم تحكي في الواقع قصة العالم السويسري فرانكنشتاين الذي يصنع شخصًا من أشلاء متفرقة ويكون الناتج في =

زوجته،[1] ونشرتها قبل صدور قصيدة شلي بسنتين. إذن المخنَّث هو تعبير شيلي عن رؤيته للآلة ذاتية التشغيل أو الأتوماتون التجريبية experimental automaton، من زاوية أبوللونية للانفصال الوجداني، والكمال الجمالي. ولقد كان ثمَّة تنافس أو جدال واضح، بين شلي وزوجته، حيث إنه في «مذكراتها عن **ساحر(ة) الأطلس**». تتذكَّر ماري Marry أنها كانت تحث زوجها على «زيادة شهرته عبر تبنِّي موضوعات ستكون أكثر ملاءمة للذوق العام من قصيدة مبدَعة بالروعة المجردة الحالمة التي أبدع بها قصيدة **ساحر(ة) الأطلس**»، التي تفتقر إلى «الشغف والعاطفة الإنسانية». ونجد شلي يقاوم بثبات، عبر ستة مقاطع من القصيدة؛ مدافعًا عن الصفة «الخيالية» لشعره. فكل ما هو إنساني مجرد، ليس ضمن همه. فالرومانسيون يهدفون إلى ما هو أعلى من ذلك وأدنى.

لقد كتب شلي **ساحر(ة) الأطلس** بالقرب من بيزا Pisa في آب/ أغسطس عام 1820. وبعد مضي ثلاثة أشهر على هذا التاريخ، تقابلت ماري شلي وكلير مليرمونت Claire Clairmont مع إميليا فيفياني Emilia Viviani ذات العشرين ربيعًا، ابنة حاكم بيزا الذي كان يرتب للتخلص منها في زيجة ما. وقد كانت إميليا هي روح الإلهام لقصيدة **روحٌ في**

= منتهى البشاعة، إلا أنه يتمتع بصفات الإنسان كافة، بل ويتجاوزها إلى حد الكراهية لصانعه مما يقودهما إلى التهلكة في النهاية. وحكاية الوحش- المسخ هذه ليست قصة رعب للتسلية فحسب، بل تتضمن مدلولات رمزية عميقة الجذور. إذ يمكن النظر إلى هذا المخلوق الغريب على أنه إبليس وبروميثيوس والمتمرد عمومًا؛ إنها نقيض أسطورة بجماليون Pygmalion الذي يعشق تمثال المرأة الذي ينحته، وهي تبحث أيضًا في موضوعات أصل الشر والإرادة الحرة، وخروج المخلوق عن طاعة الخالق. ولا تزال هذه الرواية التي تتميز أيضًا بالعديد من خصائص أدب الخيال العلمي، من أكثر الروايات رواجًا، وقد نقلت إلى شاشة السينما أكثر من مرة أبرزها تلك التي قام فيها «بوريس كارلوف» بدور الوحش- المسخ. [المترجم].

(1) زوجته هي ماري وولستُنكرافت شِلي Mary Wollstonecraft Shelley (30 أغسطس 1797- 1 فبراير 1851) هي الكاتبة الإنكليزية مبدعة شخصية فرانكنشتاين (فرانكنستين) ولدت في لندن لعائلة مثقفة، إذ كان والدها الكاتب والمفكر وليم غودوين William Godwin ووالدتها الكاتبة ماري وولستنكرافت التي كانت من أولى المدافعات عن حقوق المرأة، وتوفيت إثر ولادة ابنتها التي نشأت في جو من الحرية والثقافة العالية. ومع كون ماري شِلي كاتبة مبدعة فقد عاشت في ظل زوجها الشاعر الكبير، وتوفيت في لندن بعد أن قامت بجمع وتحقيق وتقديم ونشر مؤلفاته مع شروحاتها عليها. عند تعرفها شِلي رأى فيها من يفهمه ويجاريه في الفلسفة والشعر فتحابا، مع كونه متزوجًا هارييت وستبروك التي كانت من طبقة اجتماعية أدنى، وهربا معًا إلى فرنسا ثم إيطاليا حيث أقاما ما تبقى من حياة زوجها، خلا زيارات متقطعة لإنجلترا. تزوجت شِلي بعد انتحار زوجته الأولى عام 1818، وأنجبا عدة أطفال لم يبق منهم على قيد الحياة سوى واحد هو برسي فلورنس. [المترجم].

روحي/ إيبسايكيديون Epipsychidion التي بدأها شلي في كانون الثاني/ يناير 1821 ومكمن نظريتي هنا أنه منذ اللحظة التي وقعت فيها عينا شلي على إميليا فيفياني، رآها تجسيدًا مذهلًا للمخنَّثة في قصيدة **ساحر(ة) الأطلس** التي كان قد انتهى من كتابتها للتو. في القصيدة الأولى **ساحر(ة) الأطلس**، ينظر شلي إلى المخنَّثة من خلال وسيط فنان، الساحرة. وفي القصيدة الثانية **روحٌ في روحي** الشاعر نفسه يواجه المخنَّثة. وقصيدة **روحٌ في روحي** هي قصيدة رئيسية، أُسيء فهمها؛ فهي تسعى إلى قلب الرومانسية، من طريقة شيطانية أرضية سفلية، إلى طريقة أپوللونية. وهي تجمع بين الخنوثة ووطء المحارم. وهو ما نجده حاضرًا بالفعل في الكلمات الأولى من قصيدةِ **ساحر(ة) الأطلس** التي تصف ميلاد توأمين ثمرة لوطء المحارم.

وقد كانت إساءة قراءة قصيدة **روحٌ في روحي** إساءة بالغة، نوعًا من الدفاع الديالكتيكي أو الجدلي ضد العهر والدعارة. صحيح أن عمر الصداقة التي قامت بين شلي وإميليا فيفياني، كان قصيرًا، ولكنه كان مكثفًا أيضًا. ولقد دخل المعلقون الأوائل في مضاربات نظرية مختلفة لا حد لها، حول نظرة ماري شلي إلى حميمية زوجها مع إميليا. وفي قصتها التشبيهية التي وضعتها تحت عنوان **لودور Lodore** (1835) وتستخدم فيها أسماء مستعارة لشخصيات حقيقية roman a clef تصور ماري شلي تلك العلاقة الحميمية بين شلي وإمليا على أنها علاقة أفلاطونية. وهو التوصيف الذي يعتقد البعض أنه نوع من التمويه. ولكنني مع ذلك، أشعر بأن الترابط الأفلاطوني واضح تمامًا في قصيدة **روحٌ في روحي**، وأن هذا الوثاق الأفلاطوني محوري عند تفسير القصيدة. فالقصيدة تتخيل نوعًا جديدًا من العلاقات ذات طابع شبقي، ولكنها غير تناسلية، حيث الطرفان كلاهما غير مستقرين في دور، أو نوع كل منهما الاجتماعي.

في السطر الأول من قصيدة **روحٌ في روحي**، يخاطب شلي إميليا بصفتها «روح» و«أخت»، وهذه هي الأفكار الحاكمة للقصيدة. كما أن «الروح- الأخت» واحدة من العبارات الرومانسية المفضلة لديَّ، تأتي من المقاطع المحذوفة في القصيدة. الشاعر هنا يتوق إلى أن يكون توأم إميليا المولود من أم واحدة، لا أن تكون إميليا هي أخت شلي فحسب، بل أن تكون زوجته أختها أيضًا (45-48). بتعبير آخر، إن شلي يجعل زوجته أخته. وبالنسبة له كشاعر رومانسي، فإن كل علاقة يتم اختصارها في رومانسة أسرية family romance. كما أن خطابات إميليا إلى عائلة شلي (يبدو أنه تم التخلص من خطاباتهما المرسلة إليها) تفصح عن لغة أسرية علنية كانت مستخدمة بوضوح فيما بينهم. فإميليا تدعو شلي أخاها، وتدعو ماري أختها.

إن اشتياق شلي للتوأمة، يعبِّر عن رغبته في اكتساب هوية جينية، في ظل اقتران غيري جنسي heterosexual coupling. ففي مقالته **عن الحب On Love**، يتحدَّث شلي عن أن ثمَّة شيئًا فينا من الميلاد «يلهث وراء شبيهه». وشلي الشاعر كتوأمين لإميليا، من شأنه أن يتوحد مع شبيهته، ويفر من قلق الانفصال الإنساني، وعدم الكمال. إننا نجد عدم مراعاة الأصول الاجتماعية، المتمثل في وطء المحارم، مجسدًا ببراعة في فكرة شلي عن أن علاقة التوأم العائدة إلى كونهما نتاج محارم، تسبق هويتهما الاجتماعية. فوطء المحارم أقدم من الحضارة وأسبق. والشاعر هنا يقفز عائدًا إلى فجر التاريخ.

وكون شلي ربما يكون معتقدًا في حدوث وطء محارم بين التوأم داخل الرحم، هي فكرة لا يمكن استبعادها، نظرًا لكونها تحدث في ملحمة ملكة الجان؛ فالعملاقان التوأم أرجانت Argant وأوليفانت Ollyphant، هما نفسهما نتاج وطء محارم، يمتزجان «في شهوة جسدية» قبل الميلاد، ويظهران متشابكيْن في الفعل «الوحشي المخيف» (III.vii.48). أي أن كولريدج شاعر النهضة يشجب ما يحتفي به شلي الشاعر الرومانسي. وفكرة الجنس ما قبل الولادة prenatal sex قديمة. فبلوتارك يخبرنا عن إيزيس وأوزوريس متزوجيْن داخل الرحم. ولكن العقل لا الجسد، هو القضية في قصيدة **إبيسايكيديون**. فشلي يسعى إلى إيجاد صيغة معرفية سابقة على ما هو عقلاني. فهو وتوأمته إميليا يشنان حملة مشتركة على أصول الوعي الإنساني.

إن شلي ينادي إميليا بوصفها «ملاك السماء Seraph of Heaven»، و«المجد المحجوب»، و«الزوجة! الأخت! الملاك!». إن الخيال الملائكي المهيمن على قصيدة **روحٌ في روحي**، لا يضاهيه خيال في الأدب الإنجليزي كله. فشلي يضفي الحالة الملائكية على المرأة المعشوقة، مثل وردزورث، مانحًا إياها سحرًا مبجلًا. وينزع الجنس والمادة أيضًا عن إميليا الغارقة في فيض النور الأپوللوني. إنها بذلك تصبح وجودًا براقًا متلألئًا للدور الاجتماعي المتحلل. وفي شذرة محذوفة، يسجِّل لنا شلي رؤى مختلفة عن إميليا. يسمي بعضها «مألوفة، امرأة ما». وفي أخرى «احلفي أنك مخنَّثة!»، ذلك «الوحش المرمري الحلو للجنسين كليهما». ومن هنا، فإن الدور الاجتماعي لإميليا وهويتها كانا موضوعًا محل خلاف في مدينة پيزا Piza. وعند سبنسر ثمَّة تمثال روماني مخنَّث أيضًا، يظهر في «المقاطع الخنثوية» المحذوفة لديه. ترى هل كتب شلي مقاطعه الخنثوية كي يحذفها، تقليدًا منه وتبعية لسبنسر؟ أم أنه وببساطة ثمَّة جماليات موازية تفعل فعلها؟ فقصيدة **إبيسايكيديون** وملحمة ملكة الجان يتبعان قوانين أپوللونية. والتمثال المخنَّث، بسفوره التشريحي، شديد الارتباط بالجاذبية لعالم

الإشعاع الأپوللوني. فطاقة قصيدة إبيسايكيديون الشعرية، تتمثل في الأعمدة التي لا وزن لها من الصعود الروحاني.

إن المسودة الثانية للمقدمة التي صاغها شلي تتضمن فنتازيا غريبة، عندما يزعم فيها أنها عثر على **روحٌ في روحي**، من خلال التأثيرات الشخصية لـ «رجل إنجليزي شاب، مات أثناء مروره من لندن إلى ليفانت»، وكان في صحبته «سيدة ربما كان من المفترض أن تكون زوجته»، وأيضًا من «شاب ذو طلة أنثوية» اتضح فيما بعد أنه امرأة متنكرة. ولقد اشترى هذا الرجل جزيرة يونانية مع قلعة عربية Saracenic،[1] حيث عقد النية على «تكريس بقية حياته في جماع صاف، بلا إزعاج مع رفاقه». ومن الواضح أن قصيدة **روحٌ في روحي** ظهرت من خلال منظومة من الفنتازيا المنحرفة. مقدمة شلي بايرونية Byronic، فالرجل الإنجليزي يسافر إلى الشرق؛ والشاب المتأنِّث يشبه الصبي الخادم خالد عند بايرون، والمرأة المخنَّثة التي تموت حزنًا على موت لارا.

ويبدو أن شلي كان ليتصوَّر نفسه، بصحبة زوجته وإميليا فيفياني، وهو يرتدي ملابس صبي. ولا بد أن بايرون قد أخبر صديقيه شلي وزوجته، بمغامراته الإيروتيكية مع فتاة في لباس صبي. ولكن شلي يقوم بتنقيح نزوة بايرون في **عيشة ثلاثية ménage à trios** (زوج وزوجته وعشيقته)، أمر عجيب ومدهش، أشبه بفرقة تمثيل شكسبيرية متجولة. ما طبيعة علاقة الزوجة بالصبي الفتاة؟ أهي علاقة تسامح أم اهتمام إيروتيكي مستقل؟ إن السيدة «التي من المفترض أن تكون زوجته»، قد تكون في المقابل أخت الرجل الإنجليزي التي يتورط معها رومانسيًا. تدعم هذا الزعم ثيمة وطء المحارم المتضمنة في قصيدة **روحٌ في روحي**.

وفي شذرة شعرية أخرى يخبر شلي إميليا: «لو كان ينبغي لأحد أن يكون فضوليًا في اكتشاف/ ما إذا كنتُ بالنسبة لكِ صديقًا أم عاشقًا/ دعيهم يقرؤون سوناتات شكسبير، وعلى ذلك فلتأخذي حجرًا شاحذًا لذكائهم البليد». وفي هذا تحدٍّ مباشر للقارئ. لأن شلي يقول إننا يجب أن نخمِّن ما إذا كانت إميليا هي السيدة الإيطالية السوداء في سوناتات شكسبير، أم الفتى الجميل. إنه يلقي بظلال من الشك على «عتاة المثقَّفين في الأرض»، فيما إذا كانوا «يستطيعون حل اللغز المعروض عليهم هنا؟». وإميليا هي لغزه، مثل ميجنون Mignon الخنثى «لغز» جوته. إميليا المخنَّثة تنظر وراءها إلى روزالند المخنَّثة بسحرها الدائري الملغز، وتنظر أمامها نحو سيرافيتا Seraphita الغامضة عند بلزاك Balzac. وقصيدة **روحٌ في روحي**

(1) saracenic تعني «عربيًا أو مسلمًا»، إبان الحروب الصليبية. وهي تأتي من التحوير الإغريقي لكلمة «شرقيون». [المترجم].

سينما أبوللونية الطابع، حيث يخترع شلي صورة تلو الأخرى؛ ليجيب على لغز «هوية إميليا».

إن شلي يقدِّم إميليا بوصفها تجسيدًا لشخصية محيِّرة، حلم بها في أيام شبابه الأول. هذه «الألوهية المحجَّبة» تذكِّرنا بفينوس المخنَّثة المحجَّبة عند سبنسر. ومن ثم تعد قصيدة **روحٌ في روحي** مثل قصيدة **كريستابل**، تحمل رؤيا جنسية، يتم فيها رؤية الإله المخنَّث وجهًا لوجه. ويتَّفق النقاد على أن الصورة التي بحث عنها شلي طويلًا، هي «الروح داخل الروح epipsyche» المتضمنة في العنوان. وهي كلمة تمَّت ترجمتها إلى «روح داخل الروح A soul within the soul». ويتحدث كارلوس بيكر Carlos Baker عن «استراتيجية الروح- روح الروح psyche-epipsyche»، قائلًا: «إن العقل the mind (psyche) يخلق أو يتخيَّل ما لا يمتلكه؛ أي روح الروح (epipsyche)، ثم يسعى إلى الاستحواذ عليها ليتحرَّك صوبها كهدف»[1]. وقد تنطبق هذه الصياغة اللغوية الفائقة، بدقة على بليك، ولكن ليس على شلي. فالأنوثة المتمثِّلة في روح الروح epipsyche، ليست هي ما تفتقده نفس شلي أو عقله، نظرًا لكونه بالفعل نصف أنثوي. وهو ما ظهر لنا جليًا من خلال ثروة من التفاصيل في قصيدة **روحٌ في روحي/ إبيسايكيديون** التي تشدِّد على تأكيد سلبيته. وربما تكون روح الروح جانبًا من الذات مسقطًا ومطارَدًا، ولكنها ليست مكونًا أنثويًّا مكبوتًا، نظرًا لأن الأنثوية لم تكن مكبوتة أبدًا، من منظور المدرسة الرومانسية ما بعد بليك. فإذا كان الرومانسيون قد كبتوا شيئًا، سيكون الذكورية، لا الأنثوية. وإني لأنقِّح هنا ما أورده بيكر من بيان، فأقول: النفس الأنثوية عند شلي تلاحق ما لا تمتلكه؛ وهي الذكورة، تلك التي تجسِّدها النفس في روح أنثوية داخل الروح. المتعقِب والمتعقَب مخنَّثان.

لقد تمتع شلي بخضوعه للقوة الأنثوية. فقد أخبر إليزابيث هيتشنر Elizabeth Hitchener قائلًا: «أنتِ في مقام عبقريتي الأفضل». وفي خطاب إلى زوجة المستقبل، يصرح لها قائلًا: «أفكارك وحدها يمكن أن توقظ أفكاري وتلهبها قوة.. ومن دونِك يصير فهمي مفكَّكًا». ويُعدُّ هذا القناع من الاعتماد الطقوسي، واحدًا من الخصائص المميَّزة للقناع الرومانسي. فها هو جون ستيوارت مل، يؤلِّه هاريت تايلور Harriet Taylor، التي يلقِّبها بالعبقرية والمتفوِّقة فكريًّا عليه، وأنها هي مصدر تلك الإنجازات التي أخطأ العالم بتمجيده عليها، هو وحده. وقتها أعلن جيرترود هيملفارب Gertrude Himmerlfarb، من بين آخرين إن هذا في منزلة تزوير لبراءة الاختراع[2]. ولكن ربما يكون ما تخيله ستيوارت مل

(1) Shelley›s Major Poetry: The Fabric of Vision (New York, 1961), 53.

(2) Victorian Minds (New York, 1968), 132-33.

من تفوق حبيبته هاريت عليه، وهو في حقيقة الأمر ما شحذ طاقته. فالإبداع يتدفَّق من عملية إعادة موضعة الأقنعة الجنسية، ذات صبغة قديمة بائدة. وبطريقة ما، تظل هاريت في شخصية ديوتيما Diotima أو المرأة المهيمنة، إثمًا أو ذنبًا راسخًا. والغريب أن الشخصية التي يقارن ستيوارت مل بينها وبين هاريت، في سيرة حياته، هي شخصية شلي نفسه؛ كي ينقص من شأنه فقط. يرى مل أن هاريت قد شابهت شلي «في الفكر والذكاء»، وفي كل شيء آخر، إلا أن شلي «لم يكن سوى طفل مقارنة بما أصبحت هاريت عليه في النهاية»[1]. وللأسف، أن هاريت غير المرموقة لا يمكنها المرور عبر اختبار شديد القسوة.

إن شلي طوال قصيدة **روحٌ في روحي**، يرتدي قناعه من السلبية المنتقاة. إنه «فراشة دائخة» تسعى إلى «موت مشع» في لهيب صورته الحالمة الملائكية. ومنتصف القصيدة يتزامن مع تاريخه الإيروتيكي، حيث سعى إلى الصورة «في صور كثيرة قاتلة». النساء الثلاث الرئيسيات في حياته، كلير، وماري، وإميليا، أصبحن مذنَّبًا، وقمرًا، وشمسًا، يمارسن قوتهن عليه، وهو قابع في مكانه فوق «تلك الأرض السلبية». وشلي يقدِّم لنا مراجعة فلكية تنجيمية، ومن ثم وثنية، لفكرة الوصاية على دانتي Dante تلك التي كانت مفروضة عليه من جانب السيدة العذراء، وسانت لوسي St. Lucy، وبيتريس Beatrice. وهو يكرِّر بأربع طرق مختلفة مجاز كولريدج حول الشاعر «كبحر أنثوي تلعب عليه القوى الأكبر». فمقابلة شلي الأولى مع إميليا تجمع بين دانتي وسبنسر: «في الغابة المظلمة» جاءت «رؤيته» التي «أومضت من روعة حركتها مثل وميض الصباح». مسافر دانتي يلتقي بيلفويب سبنسر، تلك الصيادة الأپوللونية المتلألئة. ويرى إميليا «تجسيد للشمس»، «تخترقني بضوء حي». الشاعر «غزال واقع في شباك الصيد»، بسهم أشعتها الشمسية. (وفي مقطع سابق، كانت المخيلة تطلق «أشعة شمسية كثيرة».) لذا؛ فإن شلي هو الغزالة الأنثى، المجروحة على يد بيلفويب عند دخلتها في ملحمة ملكة الجان. وفي قصيدة **أدونيس** بعد بضعة شهور من كتابته **روح في روحي**، عاد شلي مرة أخرى ليصف نفسه بـ«غزالة مُصابة بسهم الصياد»، إميليا مخترِقة، وشلي مخترَق.

وأحيانا تظهر إميليا في صورة الأخت الرقيقة أو «الطائر المسكين الأسير»، وهي الجملة التي تعبِّر فيها الحياة الواقعية عن نفسها (لقد وضعها أبوها في دير؛ لتعليمها). وفي أحيان أخرى تكون إميليا أمازونة مستبدَّة: «رائعة أنتِ، جميلة أنتِ، مرعبة أنتِ!».. ترديد لأصداء سفر نشيد الإنشاد Song of Songs (6 : 4)، شلي يضفي على المرأة روح قتال ذكورية. وفي قصيدة عن لوحة **الميدوسا** للفنان ليوناردو، يقول شلي «رعبها وجمالها إلهيَّان». فاللوحة بما

(1) Autobiography (New York, 1964), 140.

فيها من «عين غرغونية» تتمتع «بقسوة جمال الرعب». **الميدوسا** هي التوأم الأرضي السفلي لإميليا الأپوللونية. إذ يمثل الجمال والرعب- للوهلة الأولى حالة خنثوية- حين يجتمعان معًا في شخص واحد من أي الجنسين. ونحن نراهما في نموذج الشاعر ذي الشَّعر الطويل عند كولريدج، ذاك الذي يجعل الناس تصرخ «احذروا! احذروا!».

ومن ثَمَّ، نجد في قصيدة **روحٌ في روحي**، شاعرًا سلبيًا يمجِّد امرأة، هي من زاوية أخرى تمثِّل توأمًا تمارس وطء المحارم، أي هي روح بلا دور اجتماعي أو نوع جنسي، وأمازونة/ محاربة في مكان آخر. وفي الجزء الثالث الأخير تُنبئُنا القصيدة بعلاقتهما المستقبلية. إن استحضار الشاعر لإميليا عادة ما يتبدَّد كونه فنتازيا عاطفية تتعلَّق بهرب الفتاة مع العشيق. إلا أن إميليا سوف تكون «عروس» روح الشاعر، و«أخت بتول vestal sister» لجسده. بتول vestal تعني عذراء virgin: وهذا هو الزواج بلا جنس. إن شلي يتخيَّل رحلتهما البحرية إلى جزيرة يونانية، كتلك الرحلة المتخيَّلة في أغاني الرعاة، من حيث احتوائها على نوافير وجداول «صافية مثل الماسة الطبيعية»، تحت «طقس أزرق صافٍ، أيوني Ionian».[1] وهنا يساورني الشك في أن الصياغة اللغوية وخلفية المكان، قد تأثَّرا بقصيدة بودلير المذهلة «دعوة إلى رحلة بحرية»، بما تتمتَّع به روح الأخت فيها من جاذبية حالمة في شعر المدرسة الرومانسية.

إن التخيُّل الإغريقي عند شلي يرسِّخ ويوضِّح- بمعان شكلية حصرية- ثيمته الخاصة من الورع المسبغ عليه الإيروتيكية. ويقاوم هارولد بلوم بقوة محاولات الأكاديميين إلصاق الأفلاطونية بشعر شلي. نظرًا لأنه نادرًا ما يتم استخدام الأفلاطونية كنظرية في قراءة الشعر؛ كما أن معانيها التاريخية واسعة للغاية. ولكنني أرى أنه من الممكن استبدال مصطلح «الأپوللونية» بـ «حالات المثالية» عند شلي. فهو تصوَّر خيالي إغريقي للعالم المرئي، بإشعاعه الأپوللوني المهيمن على العين. كما أن شخصية نواسيكا Nausikaa البيضاء المسلحة عند هوميروس، والعذراوات عند صافو Sappho، والشباب الجميل **Kritios Boys** الأثينيين، كلها نماذج تتَّصف بالأسلوب الإغريقي الرفيع من البساطة، والوضوح، والصفاء، والجمال. وكون جزيرة شلي المتخيَّلة في اسكتلندا، لا يعني أن صفاءه أو نقاءه، أقل من الصفاء الإغريقي. فثَمَّ «حلم جنيني» لدى شلي، يتجسَّد في « محيط السعادة الهادئ» في الجزيرة، أي الحياة داخل الرحم، حيث التوأمان الممارسان لوطء المحارم يتَّحدان. والرحلة البحرية في قصيدة **روحٌ في روحي** ليست رحلة في المستقبل، بل هي رحلة إلى الماضي.

---

(1) نسبة إلى إحدى القبائل الرئيسية الأربع، التي اعتقد الإغريق أن شعب الهيللنيين قد انقسم إليها، فكان هناك قبائل الأيونيين والدوريانيين Dorians، والأيوليين Aeolians، والأشيانس Achaeans. والإشارة هنا إلى الأماكن الساحلية الصافية التي كانت تسكنها القبلية، وهي الآن على الشواطئ التركية. [المترجم].

إن شلي وروحه الأخت يبلغان أخيرًا كهفًا قديمًا مليئًا بـ «صور القمر لليلة البائدة».. وهناك أصبحا معًا:

«أنفاسنا ستمتزج،
وصدرانا سيلتحمان ببعضهما
أوردتنا وشفتانا ستخفق معًا؛
وبفصاحة أخرى غير فصاحة الكلمات،
ستُغرَق الروح التي تتحرق بينهما
والينابيع التي تغلي تحت جميع خلايانا
ستخلط نوافير حياتنا الأعمق بينها
وبين النقاء الذهبي للعاطفة».

الموضوع يتواصل مرتفعًا إلى ذروة مذهلة، يسقط الشاعر منه إلى الخلف، وفجأة تخذله الرؤية، لأن «الاتحاد»، كحالة أكثر راديكالية من إضفاء الحالة الملائكية في الشعر، ينحرف في اتجاه غير متوقَّع. ها هي الأقنعة الاجتماعية تعود مجدَّدًا. وشلي الشخصية الدرامية يسقط ساكتًا، فيما شلي المعلَّق في الكورال الكنسي يستمر قدر ما يمكنه الاستمرار. والكلمات تتوقَّف، حيث إن وطء المحارم قبل الولادة، سابق على الثقافة والتحضُّر.

ويصف شلي اتحاده مع إميليا في استعارات ومجازات متعدِّدة، مأخوذة من أساطير الهيرمافروديتية Hermaphrodite أو الخنوثية عند أفلاطون، وأوفيد، وميلتون. امتزاج الأنفاس هذا وربط الصدور حدا بكثير من الدارسين إلى إساءة قراءة القصيدة بوصفها دفاعًا عن الحب الحر. التقبيل والعناق يثبتان عدم وجود اتصال جنسي، من وجهة نظر إميليا فيفياني في خطابها الذي يتحدَّث عن رغبتها المتَّقدة في تقبيل وعناق ماري شلي. شيء ما جسدي يمضي في قصيدة **روحٌ في روحي**، ولكنه ليس جماعًا جنسيًّا طبيعيًّا. الينابيع التي تغلي، والنوافير، والينابيع تشير إلى بركة الغابة عند أوفيد، تلك الخاصة بحورية البحر سلماسيز Salmacis التي تنصهر مع الشاب هيرمافروديتوس. وفي رؤية شلي، يختفي جسد إميليا في جسده، نلحظ مكافحة للدور الاجتماعي وتحديًّا للتكوين البيولوجي. نلحظ حياة تبدأ من جديد؛ فشلي وإميليا موثوقان إلى بعضهما كشخص واحد. إن قصيدة **روح في روحي** تؤدي إلى الرحم، إلى كيس المياه المسخَّن بداخل الجسم. فالقصيدة تغلي مثل الإنبيق على المسند الدلفي الثلاثي. والكهف تلك «الصخور الرحمية»، هو في القصيدة غرفة الولادة الرمزية لساحر(ة) الأطلس. فقصيدة **ساحر(ة) الأطلس** تبدأ من حيث تنتهي قصيدة **روحٌ في روحي**. القصيدتان الخنثويتان

لشلي تصنعان حركة واحدة مستمرة. ومثل قصيدة **كريستابل** الإباحية التي كتبها كولريدج، تعد قصيدة شلي **روحٌ في روحي** تجربة نفسية خيميائية، تطلق الطاقة الجنسية ثم تعيد تقييدها. وفي هذه القصيدة الأپوللونية التي تكتنفها ذروة أرضية سفلية، يتلاشى جنس نشوة الجماع، إذ يتم تجاوزه بالتعالي عليه. فالجسد مستهلكًا في أتون الخيال الذي يضيء القصيدة ويسخنها.

إلا أن قصيدة **روحٌ في روحي** تتقوَّض وتنخسف. إذ البحث عن هوية جديدة على أساس الإيروتيكية المتحرِّرة من الجندر، يؤول إلى انطفاء **جميع** الهويات. وتنهار حالة الاتحاد الخاصة بتوأمة وطء المحارم، إلى حالة من عدم التمايز. حيث يسترد وطء المحارم الفوضى البدائية. شلي يغرق في كثافة نازعة إلى الحيوية، أشبه بالوحل المستنقعي للأم الكبرى. أي أن القصيدة تتم استعادتها من جانب العنصر الأرضي السفلي. وتسعى قصيدة **روحٌ من روحي** إلى تحقيق المهمة المستحيلة للتوفيق بين النكوص إلى الرحم، وإضفاء الملائكية ذات البعد الأپوللوني على الشعر. ثمَّة احتراق مستمر وصعود لجسد محدود الدور الاجتماعي. ولكن الملاك الأپوللوني- بحكم التعريف ضد العنصر الأرضي السفلي- يعد انطلاقًا من متاهة الجنس، والبدن، والطبيعة التي تحكمها الأم. ففي اللحظة التي يعتقد الشاعر فيها نفسه منتصرًا على المادة، تمارس الطبيعة الجاذبية الخبيثة وتطمره لأسفل حيث غشائها. لقد أيقظ شلي قوة الطبيعة في القصيدة، عندما فتح نفسه على الحالة الرحمية: «هل سيكون لنا أن نصبح توأمًا من الأم نفسها!». وبمجرد استحضار الأم البائدة نراها تظهر.

لم يكن انفصال شلي عن إميليا فيفياني انفصالا وديًا، على الرغم مما يبدو عليه الأمر من أن أحدًا لم يثر مشكلة. ويسمي نيومان إيفي وايت Newman Ivey White هذا الانفصال «إعراض وصدود» من جانبها، شبيه بـ «كثير من حالات الإعراض والصد المفاجئ»، في تاريخ شلي[1]. لقد انتهى الشاعر بقمع قصيدة **روحٌ في روحي**. ففي خطاب كتبه قبيل موته في العام التالي (أي عام 1822)، تحدَّث شلي عن اغترابه عن إميليا: «أعتقد أن المرء يكون دائمًا في حالة حب مع شيء أو امرئ آخر؛ الخطأ.. يتمثَّل هنا في البحث في صورة قاتلة، عن الشبيه لما عساه يكون خالدًا». وفي هذا يكمن مرض الحب الغربي. فخطاب شلي يصف الانتحاء أو التعبد الشمسي heliotropism السيكولوجي، ذلك المصطلح الذي استخدمه الشاعر مع التأهب لسحر الشخصية الكاريزمية. حيث يكون الشخص متصورًا ومتخيلًا في الذهن بكثافة؛ ففي قصيدة **روحٌ في روحي** يصرخ شلي: «انظر أين تقف!»، تعبير يشير إلى أن العين الغربية السينمائية موجَّهة، مثبَّتة، ملتهبة. ولكن هذا الشخص الذي يتم استثماره في

(1) Shelley, 2:325.

القصيدة بكثير من الطاقة الكهنوتية، يتم نبذه ببرود؛ عندما يثبت (أنه) أو (أنها) هشة إنسانيًا. وهنا العائق الذي يضفي حالة من المثالية على الشخصية، يسلِم نفسه إلى الضلال الدرامي؛ إلى قوة القناع. وفي اعتقادي أن تبديد الوهم يبدأ عند شلي، منذ اللحظة التي تأتي فيها إميليا ابنة التاسعة عشرة آنذاك، وهي على مشارف تفتُّح المراهقة (هي هنا «مجاز للربيع، والشباب، والصباح/ رؤية مثل حلول نيسان»)، وتبدو لنا أثناء مرورها المفاجئ كامرأة صريحة، بدلًا من مخنَّثة. ومنذ المرة الأولى التي قرأت فيها **روح في روحي** عرفت تمامًا ما كانت تبدو عليه إميليا فيفاني؛ إنها تشبه أنتينوس Antinous صاحب هادريان Hadrian's،[1] هي سحر القصيدة وفتنتها الرائعة، ولا يجدر بها أن تلهم إلا بشخص ذي جمال خنوثي استثنائي. لذا لم يكن من قبيل المفاجأة لي عندما علمت أن إميليا كانت تتمتع «بملامح إغريقية عادية على نحو كامل».

وفي مقدمته النهائية لقصيدته **روح في روحي، يعقد شلي** مقارنة بينها- من دون مبرر- وبين قصيدة دانتي النثرية **ڤيتا نوڤا**، أو **الحياة الجديدة Vita Nouva**. وهي المقارنة التي يرفضها هارولد بلوم، قائلًا: إن مقارنة شلي «تكاد تكون غير مبررة»، كما أنها «لا تساعدنا في استيعاب أي شيء من قيمة القصيدة»[2]. ولكن الصحيح تمامًا هو إرجاع شلي إلى دانتي، فقصيدة **روحٌ في روحي** هي نسخة شلي من عمل دانتي **الحياة الجديدة**. لقد برهنت من قبل على أن بيتريس Beatrice دانتي، كانت شخصية نرجسية، فتاة- صبي أخضع الشاعر المهووس نفسه لها على نحو طقوسي. ويبدو أن نايت Knight وحده هو من لاحظ في بيتريس «الكمال الشبابي ما قبل الجنسي»[3]. فبمجرد إلقائنا نظرة على ما جمع من قطع متفرقة لقصيدة **روحٌ في روحي** ومسواتها، سنرى كيف انتقل عقل شلي بيسر من نموذج تمثال «الهيرمافرودويت»، أو المخنَّث الروماني، إلى «الفتاة المتحولة جنسيًا» كفتى جميل، ثم إلى **الحياة الجديدة** بشخصية بيتريس المراهقة الكاريزمية. فقصيدتا **روحٌ في روحي والحياة الجديدة**، هما نصان كلاسيكيان للانحراف الإيروتيكي الغربي الذي يضفي على الشخصية الأپوللونية المنغلقة على الذات حيثية هيراركية هائلة، يجعلها عملًا فنيًا حيًا. وفي اعتقادي أنه يمكن ولو جزئيًا رد الأسلوب التعجبي لقصيدة **روحٌ في روحي**، إلى ما يتطلبه اقتحام الوعي الأقرب إلى التوحد مع الذات من قوة عدوانية، خصوصًا حين يكون التوحُّد الذاتي بهذه السمة الخنوثية الساحرة، المقرونة

---

(1) أنتينوس عضو في حاشية الامبراطور الروماني هادريان ووقع في حبه، وقد تم رفعه إلى مقال الآلهة بعد موته. [المترجم].

(2) Shelley›s Mythmaking, 208.

(3) The Golden Labyrinth: A Study of British Drama (London, 1962), 26.

بحالة حالمة من الانفصال خاصة بالمتوحِّد أو بالمتوحِّدة. وحين نسترجع حالة المخنَّث في قصيدة **ساحر(ة) الأطلس**: نتذكَّر على الفور كل هذا الطنين وتلك الغمغمة، المعبِّرة عن نوع من الحب الذاتي الشفهي. فالفتاة في القصيدة هي فتىً جميل، إنسان آلي فضي ينصت كليًّا إلى صوت موسيقاه الداخلية. النرجسيون عادة ما يستقبلون زوارًا دون أن يفتحوا الباب.

ومما سبق يمكن أن نعتبر صد إميليا فيفياني لشلي، كان انحرافًا جماليًّا. وقد حدث ذلك على هذا النحو: جسد إميليا الشفَّاف مثل الملائكة، يظهر فجأة كجسد أنثوي بثقل وفظاظة. ولقد رأيت بأم عيني التغيرات المهينة التي تمارسها الحياة على الشخصية التي تتسم بالفتنة الرفيعة. فالبشرة الوضَّاءة تتحوَّل إلى بشرة كالحة؛ والهالة تتلاشى. إن السحر والفتنة هبة لا يد للمرء فيها. وعند النساء قد تبلغ الفتنة والسحر أوجهما، ثم ينخسفان مع الدورة الطمثية. كما أن الانحدار الشلي من المثالية إلى تبديد الوهم، يحدث أيضًا في **قوس قزح** للورانس D. H. Lawrence، حيث لا تكتمل أورسولا Ursula إلا بمعلمها وينيفرد آنجر Winifred Inger. فقوس قزح تبدأ بإشعاع أبوللوني وطراز إغريقي قديم، وتنتهي مثل قصيدة **روحٌ في روحي** بسقطة حزينة على الأرض. حيث نرى شخصية آنجر صاحب «الجسد المفتول المتين مثل ديانا»، في درع «يشبه درع الفتاة الإغريقية»، يتَّسم «بالفخر والحرية كرجل، ولكنه خلَّاب وفاتن كامرأة». وتفكِّر أورسولا: «أوه، جمال الجسد القوي المتين، الأبيض، البارد! أوه، الأعضاء المتينة الرائعة.. الجسد بأكمله كان محدَّدًا، قويًا متينًا وخلابًا». ولكن بعد أن أصبح الاثنان في علاقة حميمة، تمر أورسولا بالصد الشليّ نفسه. فهي تشعر «بنوع من التقزز»، و«إحساس بالموات، ثقيل متجلط». فيما آنجر «قبيح، وطيني، وصلصالي»: «أردافها الأنثوية بدت كبيرة وترابية»[1]. شخصية أورسولا تتطوَّر في القصيدة من المثلية «السحاقية» إلى «الغيرية». وهو في المحصلة ما يستمر في **نساء عاشقات Women in Love**. تمامًا، إن رؤية أورسولا لمعلمها مثل رؤية شلي لإمليا فيفياني. نموذج المخنَّثة الأبوللونية للجمال الإغريقي المشع، يتداعى إلى مادة من دون كونتور أو محيط شكلي. الشاعر تحرَّك قُدُمًا مخلِّفًا وراءه درع رؤيته.

لقد ذكر شلي في أحد الخطابات «إن وطء المحارم، هو ظرف شديد الشعرية، بالمعنى الذي تنطوي عليه كثير من الأفعال الخاطئة». أي أن الشعر ووطء المحارم يتعايشان معًا خارج المعيار التقليدي. فوطء المحارم على النحو الرومانسي، هو تجسيد لعالم داخلي مغلق. ويرى القديس أغسطين أن تحريم وطء المحارم مبرَّر عقلانيًا، بحكم «تعددية العلاقات»:

---

(1) The Rainbow (New York, 1961), 336-43.

«'الأب' و'الصهر' هما اسمان لعلاقتين. ومن ثَمَّ، فعندما يعرف رجل ما شخصًا يعود نسبه إلى أبيه، وآخر يعود نسبه إلى صهره، فإن الصداقة تتسع من تلقاء نفسها إلى عدد أكبر من الأشخاص. ولكن «آدم» نظرًا لكونه الشخص الوحيد، فقد كان مضطرًا لأن يكون هو العلاقتين معًا لأولاده وبناته، حيث الإخوة، والأخوات كانوا متحدين في الزواج»[1]. إن وطء المحارم يغلق المجتمع بالنكوص إلى ما قبل التاريخ. وعند آشرز Ushers العشيرية الممارسة لوطء المحارم عند «بو» Poe، تخفت لديهم الرغبة في الاتصال بالغرباء. فوطء المحارم كانت له نخبوية أرستقراطية في القدم. نجد مثلا شخصية بيبليس Byblis عند أوفيد، تهيم شوقًا إلى أخيها التوأم، وتجادله: «في النهاية أليس من المؤكد أن الآلهة قد تزوجوا من أخواتهم؟.. ولكن للآلهة قوانينهم الخاصة»[2]. وإذا كان قد حدث وطء محارم من بايرون مع أخته غير الشقيقة (لو كان قد حدث)، لكان ذلك نوعًا عن إضفاء التراتبية على ذاته؛ بما يعني أن للآلهة قوانينها الخاصة. وأنا إله. ومثل بطليموس الإغريقي في مصر، فإن الملوك تتزاوج من بينها لتحافظ على نقاء السلاسة. ويتزوج الشاعر الرومانسي من أخته مؤسسًا هيراركية جديدة. فهو ينتمي إلى المجوس الفرس الذين يجب أن يولدوا من غشيان المحارم بين الأم والابن. والرؤية الشعرية المجوسية تتجاوز المكان والزمان؛ بانتهاكها القانون الاجتماعي والطبيعي.

الجدير بالملاحظة أيضًا أن قصيدة روحٌ في روحي، وهي الأكثر والأشد رومانسية لوطء المحارم في العصر الرومانسي، ليست لها علاقة بأخ حقيقي وأخت حقيقية. لأن شلي بانحراف تخييلي، يفرض حالة الأختية على إميليا فيفاني. إنه يجسد حالتها وفق خيال مجوسي الطابع، ثم يقوم بانتهاكها عبر وطء المحارم. كما أن «الأخوية الخيالية» عند شلي، هي حوار وجداني وجنسي مع قرين المرء، ذاك الذي تتغيَّر ملامحه مثل مرآة سحرية، وفق ملامح الجنس المقابل. وقد رأينا كيف غيَّر بايرون صورة كليوباترا عند شكسبير إلى مرآة ساردانابالوس. والفارس الذي تراه بيرتومارت عند سبنسر في المرآة هو انعكاس لصورة ذاتها، وزوج المستقبل في الوقت نفسه. فنموذج القرين يتحوَّل إلى «الآخر الاجتماعي»، في سياق نضجه داخل أدب عصر النهضة، فيما القرين الرومانسي غالبًا ما يتم حبسه أو يموت. وهذا ما يحدث مع مانفرد وعشتروت عند بايرون. ورودريك Roderick ومادلين آشرز Madeline Ushers عند بو Poe، ودوريان جراي Dorian Gray وصورته عند وايلد Wilde. كما يحدث في ذروة روحٌ في روحي، عندما ينقبض كلٌّ من الشاعر والروح الأخت، إلى «عدم واحد». في

(1) The City of God, 502, 500.

(2) Metamorphoses, 216.

البداية كان شلي يدعو إميليا بالفعل «أيتها المرآة». كما أن الكونت في ملحمة شنشي **The Cenci** عند شلي، يستخدم مجاز المرآة؛ ليلعن بيتريس Beatrice الابنة التي أجبرها على ممارسة وطء المحارم، والتي قد يكون طفلها «شبيه لها، أي/ من مرآة مشوَّهة، قد ترى فيها/ صورتها ممزوجة بأكثر شيء تكرهه/ مبتسمة لها من نهديها المرضعين» (49-IV.i.145). بيتريس تنظر في مرآة حية، فترى قرينتها البشعة ملتصقة بها، مثل الورم. الطفلة الرضيعة سليلة زنا المحارم هي البورتريه الذاتي الشيطاني، تمامًا مثل «صورة دوريان جراي». إنها تجمع بين وجهها وبين وجه أبيها المكروه، أنثى ممزوجة بذكر. مثل الكونت شيتشي الذي يمارس الانحراف بالعلاقة الأبوية، حين يجعل ابنته مريمَ عذراءً ميدوسية Medusan Madonna.

إن نايت Knight الذي يصف قصيدة روحٌ في روحي بأنها قصيدة «ذاتية الشبق»، يعلن «أن كلًا من المثلية ووطء المحارم قد يكونان عَرَضين لحالة تنشد الاكتفاء والاندماج الذاتيين، وأكثر ولعًا بالصورة طبق الأصل، من الولع بالصورة النقيض»[1]. يقول أوتو فينخل Otto Fenichel إن الذكر المتحوِّل جنسيًا قد يمارس الفنتازيا إلى درجة أن «العنصر الذكوري في طبيعته، يمكن أن يمارس الجماع مع العنصر الأنثوي (أي مع نفسه)»[2]. هل ثمَّة ارتباط سري بين وطء المحارم عند بايرون، وبين التحول الجنسي لدون جوان؟ إن فرويد يتحدَّث عن الفنتازيا الاستمنائية، عندما «يصوِّر الشخص نفسه رجلًا وامرأة في الوقت نفسه في موقف متخيل». وقد راقب فرويد هجومًا هستيريًا، حيث «ضغطت المريضة ملابسها على جسدها بيد (بصفتها المرأة) وباليد الأخرى حاولت تمزيق الثياب (كرجل)»[3]. إن الطبيعة الرومانسية لوطء المحارم في المدرسة الرومانسية، هي ما تنتج شعرًا محملًا بهذه السيكودراما، أو الدراما النفسية. ولم يقف أحد على أثر تفسير التتيم أو الافتتان الرومانسي بوطء المحارم. فالكاتب أبرامز M. H. Abrams مثلًا يقتفي أثره في التقاليد الخيميائية السرية، بما تحمله من رموز منحرفة لوطء المحارم.[4] وإني لأشعر أن معظم حالات وطء المحارم الرومانسي تكون متحرِّرة من هذا التأثير الخيميائي بالمعنى السابق، وأنها إنما تكون نتاج أزمة الأدوار الجنسية التي شهدتها أواخر القرن الثامن عشر.

إن قيثارة الريح Aeolian lyre واحدة من أعظم المجازات الرومانسية في الأدب، وهي

(1) The Starlit Dome, 239. Lord Byron's Marriage, 259.

(2) «The Psychology of Transvetism,» International Journal of Psychoanalysis 11 (1930): 214.

(3) Dora: An Analysis of a Case of Hysteria, ed. Philip Rieff (New York, 1963), 151.

(4) Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature (New York, 1971), 160.

تحمل غموضًا جنسيًّا كامنًا، لم يلحظه النقَّاد الكبار. ففي «النسيم المتناغم Correspondent Breeze»، وهي دراسة رومانسية محورية في هذا السياق، يناقش أبرامز Abrams «قيثارة الريح» بتفصيل بارع ولكن من دون أية إشارة- ولو عابرة- إلى حقيقة أن الشاعر الذكر حين يطابق بين نفسه، وبين قيثارة الريح، إنما يجعل من نفسه أنثى إزاء القوة الملهمة[1]. وشلي يقول إنه لا يمكن نظم الشعر بقرار إرادي: «فالعقل في عملية الإبداع مثل جذوة خابية، يوقظ نارها تأثير خفي، مثل الرياح المتقطِّعة فتحيلها إلى حالة التوهُّج العابر»[2]. إذن الرياح توقظ الجذوة الخابية، تمامًا كما تعزف على أوتار القيثارة. والشاعر يجلس في انتظار حدوث ذلك مثل أمة أو جارية، من هؤلاء النائمات العاريات في المروج داخل لوحات جورجوني Giorgione. كما أن «التأثير الخفي» الذي يتحدَّث عنه شلي هنا، يذكِّرنا على الفور بـ «الدودة الخفية» قضيبية الترميز عند بليك، تلك التي تحملها رياح عاصفة إلى الوردة. وفي حقيقة الأمر، إن مجاز «الوردة» يظهر أمامنا في الجملة التالية. وشلي مثل وردزورث، يعلي من شأن الحدث فوق «الاستدلال» بوصفه آلة عدوانية في يد قاتلي كيتس الافترائيين القادحين فيه، هؤلاء الذين يذكرهم شلي في قصيدة **أدونيس**. ويستخدم هايدون Haydon صديق كيتس مجاز «القيثارة»؛ ليصف الشاعر وهو يتلو من قصيدة إنديميون» Endymion على وردزورث الجلف، غير المستجيب: «لقد كان ضربًا من سوء الأدب أن تجرح شابًا، في لحظة كهذه يكون فيها مرتجفًا بالفعل، مثل أوتار قيثارة عند لمسها»[3]. كما كان الحال مع كولريدج والتلاوة الليلية لقصيدة **الافتتاحية**: احترس من وردزورث جيدًا. لقد تمكَّن وردزورث الروسوي، من اللعب وفق قواعد ساد. فلا يمكن فقدان الحب بين فنانيْن يستحقان المنزلة نفسها.

لقد كانت رؤى الجنسية التقليدية، التي طبعت فكر كثير من نقاد القرن العشرين، ذات مردود مدمِّر على الرومانسية خصوصًا، نظرًا لما يتَّسم به الأدب الرومانسي من انحرافات غريزية. وإني لأجد تعليقات دوجلاس بوش Douglas Bush العدائية حول شلي منذ 1937، أكثر دقَّة في ما يتعلَّق بالشاعر عن غيرها من التعليقات الكثيرة التي طرحها المعجبون بهذه المدرسة، أثناء الانتعاش الرومانسي ما بعد الحرب. فبوش يرفض «عاطفية» شلي؛ إذ يرى «أن أبطاله وشهداءه متشابهان. جميعهم ضعاف البنية، ومنعزلون ووحيدون روحيًّا. إنهم شباب شاحب هالك، أو جاهز للهلاك، غير مأسوف عليهم. إنهم جميعًا عبارة عن صور

(1) In English Romantic Poets, ed. M. H. Abrams (New York, 1960), 37-52.

(2) Defence of Poetry, 71.

(3) Quoted in Walter Jackson Bate, John Keats (New York, 1966), 266.

متباينة لبورتريهه، أو صورته عن نفسه كرومانسي مثالي idealist متأنِّث»[1]. منذ خمسين سنة مضت، كان المقصود بهذه الكلمات أن تسفر عن صدمة لموقف القارئ الذكوري المجافي لهذا النوع، ولكن عامل الزمن، والثورة التي طرأت على طبيعة الأدوار الجنسية الآن، جعلت حكم بوش وادعاءه الخاص، يبدو بلا قيمة. إن بوش يتهكَّم ساخرًا من اللغة التي يستخدمها شلي في قصيدته **بروميثيوس طليقًا**: «أرجل شاحبة»، «أعضاء شاحبة تمزِّقها الجروح»، تعليقًا على مقطع: «أعضاء ناعمة متدفِّقة/ وشفاه خالية من العاطفة». إن صور شلي الجنسية المتراوحة بين الجنسين، بدت مثلية الشبق على نحو غير مريح. ويعكس لنا اتجاه بوش النقدي هنا، رد الفعل الحديث ضد سوينبرن Swinburne الذي استعار الكثير من شلي، وهو اتجاه يقع أيضًا من نصيب وايلد الذي تعرَّض للتشهير. وإني لأشك في أن شلي قد صبّ مادة نشيده عن «الجمال الأنثوي» داخل قالب لوحة **بييتا** ميكيلانجيلو، وعلى غرار نحت روما الهيللينستي المخنَّث، حيث تم نظم جزء من قصيدة **بروميثيوس طليقًا**.

كما أن السلبية الجنسية التي فشل أبرامز Abrams في ملاحظتها في مجاز قيثارة الريح سابقًا، لهو أمر غاية في الأهمية بالنسبة لقصيدة شلي «قصيدة إلى الرياح الغربية Ode to the West Wind»، فإغفال هذا العنصر، أو تجاهله، يعني إساءة قراءة القصيدة. فالشاعر من وجهة نظري، هو القيثارة التي تعزف عليها الطبيعة البرّية الموسيقى. «رماد وشرر»؛ إن أفكاره تتطاير بفعل جذوة الإلهام الخابية الملتهبة. فالشاعر في قصيدة **روحٌ في روحي** هو «الورقة الميتة»، مثل العثة المحترقة. وفي هذا تعبير مبالغ لقوة الريح الغربية الذكورية «التي لا يمكن التحكم بها»، في وصف هشاشة الشاعر، أو ضعف ردة فعله الإبداعية. فـ «أفكاره الميتة» المبذورة عبر الكون كي «تسرع من مجيء ميلاد جديد»، ليست سوى حبوب للقاح. وفيما أن البذور المتثاقلة هي أفكار شلي، فإن بذرها مهمة موكلة للريح. والمثير للعجب هنا، إن الشاعر **ملقّح سلبي a passive inseminator**. نموذج للرجل نصف المعشوق ونصف المغتصب من الطبيعة. حيث يبدو الشعر حديثًا جنسيًا لاهثًا، منتزعًا من أفواه عبيد منقادين بلجام خفي يتم التحكم فيه عن بعد. كما أن صورة الشاعر «موج» المحيط، تذكرنا ثانية ببحر كولريدج المؤنث الممتد أسفل قوة وردزورث. والفارق هنا هو أن «موجة» كولريدج تصعد، ولكن بتخاذل وفي حالة من الهزال، فيما «موج» شلي تصعد حتى تبلغ أوج الإثارة الجنسية المحمومة. ولذلك فإن قصيدة «أود إلى الرياح الغربية»، هي دراما جنسية روحية إلى حد كبير.

---

(1) Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry (Cambridge, Mass., 1937), 158.

وتكمن عظمة الشاعر، عظمة اندفاعها الممتد المنير، بالتحديد في قدرته على إسقاط نفسه وإسقاطنا معه في شهوة الاستسلام السلبي للقوة التيتانية العملاقة. إن نشوة شلي تنبثق أساسًا من الخبرة الجنسية المتحدية لتصوراتنا التقليدية. فهو من الناحية الإيروتيكية، كمغتصب ذكوري، مرتبط جسدًا وروحًا بالريح. وتعد قصيدته «قصيدة إلى الريح الغربية» عملًا مبهرًا يدل على قوة وبراعة مخيلته الرومانسية في تقاطعها بين الجنسين الذكر والأنثى. ومن وجهة نظري، أن في هذه القصيدة رؤية مجنسِنة لرائعته «الجبل الأبيض Mont Blank»، حيث يتأمَّل ضخامة الطبيعة المذهلة، في حالة بانوراما جيولوجية مكشوفة، من دون أقنعة جنسية.

إن «قيثارة الريح» لا تعبِّر عن السلبية فحسب، بل تعبِّر أيضًا عن إكراه الإبداع الرومانسي واضطراره. فالإبداع ينبثق عن الجزء غير المعروف في النفس. ومن هنا يعتقد نيتشه أن الفنانين ضعيفو الشهوة للجنس undersexed: «فهم لديهم مصاصو الدماء، أي لديهم موهبتهم، التي تطحنهم بوصفها قاعدة مرتبطة بتبديد القوة. وهو ما نسميه عاطفة. فلو أن للمرء موهبة، فسوف يروح ضحيتها. لأن المرء يعيش تحت رحمة مصِّ الدماء الذي تمارسه عليه موهبته»[1]. وينطبق هذا على كل من يمارس مشروعًا قهريًا وسواسيًا يملك عليه جماع نفسه، ويسرق سنوات وسنوات من عمره، ويستنزف الحب. إن وييتس Yeats يعيد صياغة مجاز الشاعر السلبي شبيه القيثارة، بقوله: «نحن معشر الشعراء والفنانين.. لا نعيش سوى للحظةِ، تلك التي تعنُّ فيها الرؤية لعنائنا مثل البرق المريع، ونحن في ما عدا ذلك نعيش مذلة البهائم»[2]. أذكّر هنا بأننا رأينا ألم المخاض المطول لميلاد تمثال پرسيوس عند سيلليني Cellini. ويقول شلي عنه «تمثال عظيم أو صورة تنمو تحت قوة الفنان مثل طفل في رحم أمه»[3]. والفنانون الذكور لديهم ذلك «الحيز الداخلي» الأنثوي، الذي تحدَّث عنه إريك إريكسون Erik Erikson. إن شلي يغيِّر الصورة الجسدية الذكورية تغييرًا راديكاليًا، بمنحه الفنان رحمًا ذكريًا (مثل «زيوس» عند يوريبيديس). أما الطبيعة، فتجعل جسد المرأة بستانًا رطبًا، نموذجًا لبستان السعادة عند سبنسر. الجسد هو نحَّات المخيلة الأول. ومثلية الذكور، على سبيل المثال، لا تكافئ جماليًا أو عاطفيًا الغيرية الجنسية. فالرجل الذي يُخترق من دُبرِه، أو ذاك من يلقم قضيب غيره في فمه، إنما يجعل جسده- في تلك اللحظة- بستانًا أنثويًا.

ويزعم شلي أن الشاعر «أكثر رقة تنظيميًا عن غيره من الرجال، وأكثر حساسية تجاه الألم

(1) The Will of Power, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York, 1968), 431.

(2) Per Amica Silenta Luanae,» in Essays (New York, 1924), 503.

(3) Defence of Poetry, 72.

واللذة، سواء كان ألمه ولذته هو، أو ألم ولذة الآخرين، وبدرجة لا يعرفونها»[1]. والشاعر العصبي سريع الانفعال والتأثر، إنما يتمتَّع بحساسية أنثوية. فهو مثل المنفي الغريب وسط الرجال الفحول. والبتر هو ثمن استحواذ الشاعر الرومانسي على القوى الأنثوية. وإريك نويمان Erick Neumann يسمي البتر «الشرط اللازم لجميع أنواع الإبداع»[2]. إن الأدب الغربي يبدأ بشاعر أعمى. ورأس الشاعر أورفيوس Orpheus المحطَّمة أجزاء على يد تابعات ديونيسوس، تمضي عائمة حتى جزيرة لسبوس Lesbos، لتطرح في أرضها حبات التفتح الأول لأزهار العبقري الشعري الغنائي الأول.

إن البتر الرومانسي هو نوع من التحديد الطقوسي للذات. وصحيح أن الوعي أصبح أقوى مع فشل التراتبيات الهيراركية مع نهاية مرحلة التنوير، إلا أنه لم يصبح أكثر ذكورية. والمفارقة هنا تكمن في أنه كلما ازداد التأكيد علي الوعي كلما أصبح أكثر مدعاة للخوف. ولقد رأينا كيف أنتج التوسع اللامحدود للذات، في بنثيسيليا **Penthesilea** لكلايست قلقًا معوقًا يصيب بالشلل. لقد كان هناك إفراط في كثرة استخدام ظواهر فنية لم تعد البنى الاجتماعية تسمح بها؛ تلك الظواهر التي تفيض بوفرة مرهقة للوعي. وفي هذا السياق يمكن القول بأن أنوثة الفنان الرومانسي، إنما تعبر- في جزء منها- عن سلبيته تجاه هذه التعددية والكثرة القاهرة. وكأن الفنان يضحي بفحولته إرضاء لآلهة مجهولة. وعلى سبيل المثال، كان لمشكلة الشر مكان محدَّد معين، في اللاهوت المسيحي الشامل. ولكن الشر يقفز حرًا طليقًا مع ضعف الدين. وشر الطبيعة الأرضية السفلية أقل عقلانية، بما لا يقارَن، من شر شيطان سيد حسود، بل أكثر منه وضوحًا وقابلية للتفسير. وحين واجهت المخيلة الرومانسية الشر، واجهته من دون التقنيات المنظِّمة للكنيسة والدولة. حيث تولَّت النفس سلطة العقاب. ومن هنا يمكن تفسير وفرة تجليات «القرين» الشيطانية، في الأدب، خلال القرن التاسع عشر. أي أن فخاخ النفس، تتحرَّش بنفسها، وتفشل نفسها. ومن قبيل السخرية أن المواجهة الرومانسية الأكثر ترويعًا مع القرين، تمت على يد الملحد شلي! فهو حين جعل نفسه أنثويًا، كان الشاعر بداخله يقع في حبائل البلية الفاشية التي سبق له أن قمعها.

وكيتس Keats الذي يعدّ «أدونيس» شلي الذبيح، نراه يكمل ويصحِّح وردزورث. فالطبيعة عند كيتس تجذب وترحِّب أكثر مما تهجر، لأنه يعيدها إلى الشهوانية الإيروتيكية التي كان وردزورث قد أزالها. غير أن كيتس لا يمكنه تحمُّل تلك الشيطنة التي يرى كولريدج

(1) Ibid., 77.

(2) Origins, 121.

أنها كامنة في الجنس والطبيعة، شأنه في ذلك شأن وردزورث. كما أن كيتس يعمل على تنقيح الحقائق غير المستساغة لقوة الأنثى بإحيائه للنداهات في ملحمة سبنسر ملكة الجان. إن شعره يُعدُّ نسخة من ملحمة يومينيدس **Eumenides**، مع إعادة تسمية وتلطيف. كيتس يحول كل إلهة من آلهة الانتقام إلى «إلهة طيبة». وأسلوبه الواضح البسيط، يعد ميكانيزمًا دفاعيًا بالقدر نفسه الذي نراه عند وردزورث في الكتب النبوية العاصفة الغامضة. إن قلق كيتس الجنسي المقموع في القصائد، نراه يظهر جليًا وبالكامل في رسائله.

إن نظرية كيتس في الإبداع تنبع من سلبية وردزورث «الحكيمة». ومثل بايرون، يقدِّر كيتس «الكسل» السعيد أو «الإنهاك» الإغمائي. وهذه أيضًا «حالة من الأنوثية». إن الطبيعة تزورنا مع الأفكار: «لنفتح أوراقنا مثل زهرة، ونكون سلبيين ومتلقين». إن الكسل حين يُستخدم كثيمة لإحدى القصائد الغنائية، فهو تعبير عن نوم يقظ. فالنوم بالنسبة لكيتس طريقة في الرؤية، تضع القوة الذكورية تحت إثارة وتعلُّق أنثوي. إن «القدرة السلبية» تجعل الرجل قادرًا على البقاء «في حالة من عدم اليقين/ غموض وأسرار، وشكوك، من دون أي سهر مرهق ومثير للغضب، بغية الوصول إلى الحقيقة والنُّهى». إن الرجال العظماء «خصوصًا في الأدب»، وشكسبير على رأسهم جميعًا، يمتلكون القدرة السلبية، أي قدرة الانتظار الأنثوي، ورفض التدخل، أو الإرغام، أو السيطرة[1].

«الشاعر الحرباء» كما يقول كيتس، هو «كل شيء ولا شيء»:

«فهو لا هوية له- دائمًا مستعدًا- ويملأ جسدًا آخر.. فأنا عندما أكون في غرفة مع الناس، لو صادف أنني تحرَّرت من التأمُّل في مخلوقات ذهني، إذَّاك لا تذهب نفسي إلى المنزل مع نفسي؛ بل تبدأ هوية جميع من في الغرفة بالضغط عليَّ أنني لا محالة مقضيّ عليَّ وخلال وقت قصير للغاية».

إن الشاعر المتلقِّي، يتحلَّل في حالة من التحوُّل والمسخ إلى هويات متعدِّدة. وتمر عبره كائنات أخرى، كما لو كان طيفًا أو شبحًا. إن الشاعر يتحول إلى رياح، ومياه، وتراب، ونجوم، ونبات، وحيوانات مثل ديونيسوس عند بلوتارك. والتحوُّلات الذاتية الديونيسوسية عند كيتس واضحة في «النجم الساطع Bright Star»، حيث إنه من خلال ثيمة التوحُّد التعاطفي يسقط نفسه في نجمة، وبحر، وشاطئ. الشاعر المتحرِّر من الهوية هو وعاء أنثوي، يتم سكب وفرة

(1) To the George Keats, 19 March 1819; to J. H. Reynolds, 19 Feb. 1818; to George and Tom Keats, 27 Dec. 1817. The Letters of John Keats, ed. Hyder Edward Rollins (Cambridge, Mass., 1958), 2:78, 1:232, 1:193.

الطبيعة الغزيرة فيه. يقول كيتس عن جميع «الرجال العباقرة» إنهم «لا يمتلكون أية فردية، ولا أية شخصية محدَّدة»[1]. العباقرة ينفون شخصياتهم الغربية. ورجل الخيال الكيتسي Keatsian هو كاهن متحول جنسيًا، يشبه إيمبيدوكليس[2] Empedocles الذي زعم أنه كان في الحياة السابقة صبيًا، وفتاة، وشجرة، وطائرًا، وسمكة.

الحياة العضوية تفيض على مخيلة كيتس مثل المد الأخضر. فتجعل للأشياء وجودًا حسيًا زاهيًا. وعلى سبيل المثال، لذائذ الطعام تلك التي يضعها بورفيرو Porphyro (شخصية في القصيدة التالي اسمها- «م») أمام عشيقته النائمة في قصيدة **عيد القديسة آجنز** في حالة أكسبتها كينونة فردية، وتجسيد مادي مريع، إلى درجة أن المرء ليحسب أن تقف هذه المشهيات على قدمين مقدمة نفسها بنفسها. أما القصيدة الغنائية العظيمة «إلى الخريف To Autumn» فهي عبارة عن سلسلة من الصور التجسيمية holograms الخصبة. فعبر سينما الإحساس بالحركة، وألعاب الخيال التفاعلي بالكمبيوتر feelies ذات الطابع الديونيسوسي، يعيد كيتس إنتاج ثمار الحصاد في «اللحيمة» و«انتفاخها» ببدانة ملأ الفم. المفردات تبقبق بالميلاد.. اللغة نفسها في حالة حمل متقدم. إن قصيدة «إلى الخريف» تضفي بعدًا داخليًا على الأم الطبيعة في أكثر حالتها لَحْميّة. كما أن كسل كيتس يبطئ من إيقاع الجسد الذكري مقارنة بإيقاعات التخصيب المرتبطة بالعملية الطبيعية. تلك الدائرة المتطاولة الزاحفة التي تعيش فيها المرأة. يقول كيتس عن النساء اللاتي عشقهن: «لقد كان عقلي عشًا رقيقًا، نامت فيه إحداهن على الرغم من أنها لم تعرف ذلك»[3]. وردزورث من جانبه، يتحدَّث عن «كهوف» كولردجية Coleridgean للعقل، وشلي يتحدَّث عن «رحم» الفنان. والعقل عند كيتس، فِراش دافئ وجراب مشيميّ، يُكبسل أو يحيط إحاطة قاتلة بالمعشوقة، ويوقفها في العسل. فهي تعيش في خيال الشاعر، ولكنها تعيش أكثر اتقادًا وهي **نائمة**. إن المعشوقة تمَّت إزالتها من الساحة

---

(1) To Richard Woodhouse, 27 Oct. 1818, ibid., 1: 387. Tp Benjamin Bailey, 22 Nov. 1817, 1: 184.

(2) فيلسوف يوناني (490- 430 ق.م) في فترة ما قبل سقراط، مواطن بمدينة آغريغنتوم، وهي مدينة يونانية بصقلية، ومن فلسفة إيمبيدوكليس نشأت لنظرية العناصر الأربعة، كما اقترح وجود قوى أطلق عليها «الحب والبغض»، كسبب لتمازج تلك العناصر أو انفصالها عن بعضها بعضًا، وقد آمن إيمبيدوكليس بتناسخ الأرواح نتيجة تأثره بالفلسفة الفيثاغورثية. ويُعتبر هو آخر فيلسوف إغريقي يدوّن أفكاره وفلسفته كأبيات شعرية، وحادثة موته الغريب، حيث ألقى بنفسه في فوهة بركان، كانت مادة ثرية للأساطير ولكثير من المعالجات الأدبية. عن ويكيبديا: https://en.wikipedia.org/wiki/Empedocles. [المترجم].

(3) To Bailey, 18-22 July 1818, ibid., 1:341.

الاجتماعية للفعل، وإعادتها إلى البراءة الجنينية. التفكير في بطلة قصيدة **عيد القديسة آجنز** النائمة: أهو إضفاء للمناسك الدينية على طبيعتها النائمة، أم تحييد من كيتس لخطر المرأة الجنسي؟

إن كيتس يتحدَّث عن «القلب» بوصفه «الحلمة التي يمتص منها العقل أو الفكر هويته»[1]. إنه يولي الأهمية الأولى للحياة الوجدانية العاطفية، وللمعرفة بأنثويتها. فإذا كان القلب شبيهًا بالثدي، فإن الشاعر كاهن له أثداء أنثى. حتى عند ممارسة القراءة بتحفُّظ، فإن المجاز يجبرنا على رؤية «ثدي- قلب» أنثى محلِّقًا بين جدران صدر الذكر. إن كيتس هو المخنَّث تيريسياس[2] Teiresias ذلك الذكر المحايد الذي أجده أيضًا في «حابي» المصري، إله النيل ذو الضرع الأنثوي، في التجسيد التشخيصي الروماني للنيل، والأب تيبر Father Tiber غائم، عارٍ ملتحٍ يضطجع تحت حشد من الأطفال الرُّضع المرحين. المخنَّث تيريسياس يحكم قصيدة **عيد القديسة آجنز**؛ عندما يعكس الجزء الأكثر ألمعية في القصيدة، الذكرَ التقليدي جنسيًّا وهو يقوم بإرضاع الأنثى. تتحوَّل لغة كيتس فجأة، إلى شلال شهواني من الأسماء والصفات الناضجة. القصيدة تتحوَّل إلى وفرة وغزارة وثراء؛ قرن الكورنكوبيا **cornucopia**.

يقول ليونيل تريلنج Lionel Trilling: «إننا متضاربون في ما يتعلق بمفهومنا عن المكانة الأخلاقية للمأكل والمشرب.. ولكن إزاء كيتس، فإننا نجد المجاز الخاص بتناول الطعام والشراب منحرفًا ومتطرِّفًا»[3]. لقد كان تيرلنج رائعًا في تحليله المتعلِّق بالاشتهاء أو «الشهية» عند كيتس، وارتباطها بما هو أمومي. ولكن مقالته تتسم بعدم الاتساق السيكولوجي إلى حدٍّ يقارب عدم التماسك. فهو، في الوقت الذي يصر فيه على «ذكورة» كيتس أو «الذكورية الناضجة» عنده، فإن كل الأدلة التي يسوقها تتناقض مع ما يريد إثباته. ذلك لأن لغة الطعام في قصيدة **عيد القديسة آنجر**، تتمتع بحالة من الفضيلة المذهلة. إن بورفيرو يبسط «كومة/ من التفاح المحلَّى، والسفرجل، والبرقوق، القرع/ مع جيلي أنعم من اللبن الرائب/ وشراب صاف، ملوَّنة بالقرفة» «a heap / Of candied apple, quince, and plum, and gourd; / With jellies soother than the creamy curd, / And lucent syrops, tinct with cinnamon.». إن مجاز كيتس للطعام والشراب يثير فينا

(1) To the George Keats, 21 April 1819, ibid., 2:103.

(2) في الأسطورة الإغريقية، كان نبيًّا أعمى في طيبة مشهورًا بألمعيته وبصيرته الثاقبة، وأيضًا بتحوله إلى امرأة لمدة سبع سنوات. [المترجم].

(3) The opposing Self, 16-17, 24.

حاسة التذوق لسبب وحيد، هو الحث على السيولة. فهو يستخدم الحروف الساكنة السريعة القصيرة، والحروف المتحرِّكة المنزوية، التي من شأنها أن تصنع توحُّدًا بين القارئ والقصيدة وتفسد قدرته على التحكم فيها، فهي تقنيات جمالية بفنية عالية تجبر لعابه على السيلان. وإنني لأسمِّي هذا الموضوع بـ«البستنة الفمية» mouth-embowering. فكيتس ينسخ ويكرِّر في جمجمة القارئ مشهد الفراش المبستن عند الشاعر، بطقوسه الباذخة للتغذية الذكرية. وقد ذكر أحد النقاد المعاصرين أن «فم» كيتس كان «واسعًا». وسوف نعود هنا إلى فكرة الجمجمة الواسعة؛ فمن بين جميع الفنانين الذكور، يوجد عند كيتس أقل درجة من الفرار من حالة السيولة. فرواية **الغثيان** لسارتر، مثلًا هي الاحتجاج الأكثر عاطفة وحماسة ضد عالم من «المخاط» الرطب اللزج الذي تحكمه الأم. ويبدو أن كيتس كان أكثر أبناء الطبيعة تبجيلًا ومحبة لها، حيث لا يجد في الرطب تمثيلًا لانعدام الوعي، بل المخيلة المعزَّزة: جنة عدن جديدة.

غير أن الأدب والفن العظيم لا يكونان تقريريْن أبدًا. أو بالأحرى، إن الأسلوب التقريري التوكيدي دائمًا ما يكون انحرافًا عما هو سلبي. فنحن نحتفي بهدف إحراز النصر على شيء آخر خارج سيطرتنا. ومن بين فناني الغرب الكبار، يعد كلٌّ من رافاييل Raphael وكيتس هما الأكثر دماثة والأطيب خلقًا، إلا أنهما كانا على تنافس دائم مع جيل أقدم من العمالقة المفرِّخين، وهم آباؤهم الفنيون. فهل اختار رافاييل وكيتس وضع قناع مضاف على الأقنعة الجنسية؟ لقد استطاعوا الإفلات بأن بدوا شديدي الكرم إلى درجة يستحيل معها مواجهتهما. ولنأخذ مثالًا «**لاميا** Lamia» قصيدة كيتس التي تدور حول مصَّاصة دماء أفعوانية تقوم بحبس ذكر في منزل من الوهم. إن النقَّاد يعرفون أپوللونيوس Apollonius بوصفه الفيلسوف السكندري الوارد في كتاب بيرتون Burton **تشريح السوداوية Anatomy of Melancholy**. ولكن أپوللونيوس في الميثولوجيا أو الأسطورة الكامنة في القصيدة، هو «أپوللو» الذي يذبح الأفعى أو أنثى التنين العملاقة في دلفي. «لاميا» تجمل وتوجز **الأوريستيا Oresteia**، حيث ينتصر أپوللو؛ أي يحرز ما لا يستطيع أبدًا أن يفعله في عصر الرومانسية. إن بوش Bush يعرِّف قصيدة **كريتسابل** عند كولريدج بأنها صاحبة التأثير الرئيسي على قصيدة **لاميا**. وثمَّة تبديل في النغمة هائل بين قصيدتي **كريستابل** و«لاميا». تهديد أرضي سفلي ورعب ينصاعان إلى الأنس والإطراب. «لاميا» قصيدة جدالية واسترضائية؛ فهي تحول الأنثى من الطراز الأصلي إلى «أنثى طيبة». الشيطنة التي تنطوي عليها القصيدة، من النوع الممجد والمبجل، ولكنها شيطنة نائية، بمعنى أنها تأتي في القصيدة متموضعة في علاقة آمنة مع النفس. لاميا إبليسة الجنس قاتلة الرجال، يعاد تخيلها بجمال فني

حتى إنها تصبح متلألئة مثل العذراء عند رافاييل، وعلى نحو غير محتمل الحدوث. السحر الكيتسي Keatsian هو هالتها، هو العش الناعم لأفضل أمنيات الشاعر.

ولا تخلو رسائل كيتس إلى فاني براون Fanny Brawne أثناء تأليفه «لاميا»، من الإلهام بشخصيتها ولو جزئيًا. وهو ما يكشف لنا بوضوح حالة الاضطراب المعبَّر عنها في كريستابل، والمتسترة أو المتحوِّلة في «لاميا». وتُعدُّ السيرة التي كتبها والتر جاكسون بيت Walter Kackson Bate عن كيتس (1963) واحدة من أعظم الكتب في زمننا، سيرة فيها من سمات رواية القرن التاسع عشر القوة والاجتياح. إلا أن تعليقات بيت Bate التي تتسم بالصدق وبأسلوب مؤثر، طوال خمسمائة صفحة، تتفكَّك عن بعضها بعضًا عندما تتعامل مع رسائل كيتس إلى فاني براون. فتلك كانت أخصب فترة في حياة كيتس. غير أن رسائله مشحونة بالغيرة، والعداوة، والوسوسة. وبيت يحتار في غيرة كيتس، حتى أنه لا يعرف ماذا يفعل معها، ويوحي للقارئ بأن كيتس قد اصطنعها. كان «الخير» عند كيتس قد أصبح تقليدًا وعرفًا لدى الدارسين، من المستحيل التفكير في شيء آخر بصدده. كما أن في دراسة بيت Bate هذه، ثمَّة هاوية نجدها ماثلة بين حياة كيتس الوجدانية وحياته الإبداعية. فها هو كيتس يخبر وودهاوس Woodhouse «إنه لا يريد نساء تقرأ شعره. فهو يكتب للرجال». إنه ينهال بمرارة على الكاتبات والمفكِّرات المعاصرات. ويكتب إلى صديقه بيلي Bailey:

«إنني على يقين من أن شعورًا غير سليم، يخامرني تجاه النساء في هذه اللحظة. فأنا أكافح كي أكون منصفًا معهن، ولكنني لا أستطيع. أيرجع هذا لأنهن يبعدن كثيرًا عن مخيلتي الصبيانية؟ عندما أكون وسط الرجال لا تنتابني أفكار شريرة، ولا إحن، ولا حقد. بل أشعر بالراحة في التكلم، أو أن أصمت؛ فيمكنني أن أستمع. ومن كل الناس أستطيع أن أتعلَّم. أضع يديّ في جيوبي متحرِّرًا من أية ريبة، ومرتاحًا. وعندما أكون وسط النساء تنتابني أفكار شريرة، حقد وإحن، ولا يمكنني التحدُّث أو حتى الصمت. أكون مليئًا بالريبة، ومن ثم لا أصغي إلى شيء، وأتعجَّل الانصراف».

أمام مثل هذا الخطاب، أو الموضوع المذهل، يرى بيت أن كيتس يعاني من تلك المشاعر، نتيجة أن عقله «عطوف أو تعاطفي بقوة»، و«معتاد على المطابقة ذهنيًا بين نفسه وبين ما يدركه».. «هذا التطابق يكون مفقودًا»[1] مع النساء. وهذا لا يعقل إلا لو تبنينا وجهة نظر تريلنج Trilling عن «ذكورية» كيتس. وربما يكون بيلي Bailey نفسه هو أول من طبّق كلمة

(1) Richard Woodhouse to John Taylor, 19-20 Sep. 1819, Letters of Keats, 2:163. Keats to Bailey, 18-22 July 1818, ibid., 1:341. Bate, Keats, 378-79.

«رجولي» على كيتس. كما كانت الحال مع كولريدج عندما وصف وردزورث بأنه «الرجولة كلها». بمعنى أن كلمة «رجولي» لا تدلنا على قائلها بيلي، أكثر مما تدلنا على كيتس. إن «الرجولة» كلمة لا تلائم إطلاقًا شاعرًا يبجِّل الفضائل الخيالية للسلبية والأنثوية. وبعيدًا عن كون كيتس عاجزًا عن التوحُّد مع النساء، كما يزعم بيت، فإنه على الأقل خاطر بفقدان استقلاله النفسي؛ بصحبته للنساء على الرغم من توحده المفرط. إنني أحور هنا من موضوعة «الشاعر الحرباء»: هوية المرأة المفرطة «تبدأ في الضغط على» كيتس، بحيث يكون «منعدمًا في وقت قصير جدًا». وتبدو نظريتي التي تؤكدها شكوى كيتس لفاني براون: «لقد امتصصتيني». إن كيتس يفر من صحبة النساء ليتحاشى ابتلاعهن إياه. إذ لا حدود لجوعهن.

إن رؤية كيتس ذات الصبغة المثالية، تتركنا في حيرة من أمرنا مع القصيدة الغنائية «**السيدة الجميلة التي لا ترحم** La Belle Dame Sans Merci»، وهي إحدى القصائد الرومانسية الرفيعة. بطلة القصيدة ضارية مفترسة جنسيًا ساحرة كيركية[1] Circean. يراها روبرت جريفز Robert Graves بوصفها «إلهته البيضاء». وهو ما يسمِّيه هارولد بلوم «سوء قراءة»[2]. ومن جانبي أعتقد أن هذه سوء قراءة أيضًا، وإن لأسباب مختلفة. وإنني هنا أسير على نهج الخط السادي- الباروكي sado-baroque لكاتب ماريو براتس Mario Praz: أعتقد أن المستوى الجنسي لقصيدة «السيدة الجميلة التي لا ترحم» هو مستوى أوّلي، وأن أي ملمح مجازي أو رمزي فيها، يكون تكميليًا وترويحيًا للتلهية. ولذلك أرى أن فكرة «الإلهة البيضاء» الكهنوتية عند جريفز هي خطأ في التفسير، حيث إن ساحرة كيتس مقدامة جريئة: «قابلت سيدة في المروج/ كاملة الجمال؛ ابنة جنية/ شعرها طويل منساب، خُطاها خفيفة/ وعيناها بريتان».

إن الأقنعة الجنسية الواردة في هذه القصيدة، قد حيَّرتني على مدى عقد من الزمن. ومن الناحية التمثيلية فإن «المرأة الجميلة التي لا ترحم» عند كيتس؛ التي تدمِّر المحاربين، والأمراء، والملوك، ليست هيراركية. إذن كيف تمارس هذه المخنَّثة اللطيفة قوتها الذكورية؟ تلك القوة التي لا تظهر إلا تالية في القناع الذي تقدمه للعين الإنسانية، وليست سابقة عليه. إنها الطبيعة حين تخدعنا في عنفوان ربيعها؛ بوضعها إيانا داخل شتاء سخطنا. مازال ثمَّة مسرحٌ. فما قناعها الذي تتقنع به هنا؟ هأنذا قد عثرت أخيرًا على شبيهة بالسيدة الجميلة عند كيتس؛ هي الليدي كارولين لام Lady Caroline Lamb تلك السيدة التي لا ترحم. وقارنت بينها وبين

---

(1) نسبة إلى كيركي أو سيرس الساحرة ابنة إله الشمس التي تستطيع مسخ البشر إلى ذئاب وأسود وكان قصرها محاطا بها. [المترجم].

(2) Visionary Company, 403.

شخصية ميجنون Mignon عند جوته، وبين شخصية إيدي سيدويك Edie Sedgwick عند وارول Warhol. فوجدت أن هذه المخنَّثة الميركيورية Mercurius، فاتنة، متسكعة gamine، مهووسة بالطاقة الانفعالية. ويمكن العثور في شخصيتها أيضًا على دليل في وصف كيتس لفاني براون Fanny Brawne، وهي الموديل الذي قولب عليه كيتس شخصية السيدة الجميلة بطلة قصيدته «لاميا». كما يمكن تقديم الموديل نفسه كبورتريه لليدي كارولين. فاني براون «جميلة وأنيقة، متألِّقة، حمقاء، تعيش على صيحة الموضة، وغريبة الأطوار». وجهها «شاحب ونحيف». إنها «بشعة المسلك، تطير في كل الاتجاهات، تدعو الناس بأسمائهم المجردة». يقول بيت إن هناك روايات أخرى عن فاني براون، تفيد بـ«حيويتها السريعة في الأسلوب والحركة»، و«نشاطها العام»[1]. إنها نموذج ميريكيوريوس Mercurius كهربي خفي الصدمات. إن كيتس هنا يضفي الشاعرية الغنائية بعاطفية على المرأة، ولكنه لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها.

إن رأي كيتس المتدنِّي في المثقفات من النساء، هو جزء من عداوته للعالم الأدبي النمطي، أو الذي يسير على أحدث طراز. ولكنه يرتبط أيضًا بقصائده التي عن الخطورة الجنسية، بدءًا من قصيدة إندميون **Endymion**، مرورًا بـ «لاميا»، ووصولًا إلى «السيدة الجميلة التي لا ترحم». والدارسون الذين يخفقون في رؤية القلق البادي في قصائد الجنس عند كيتس، هم مستعدون للاعتراف به في سلسلة **هايبريون Hyperion**، حيث الصبغة هادئة حزينة، وخربة موحشة. والدفء عند كيتس، مثل الضوء عند شلي. والشهية، واللطف والكياسة، وحرارة الجسم، عندما تبرز لامعة، نجد أنفسنا أمام لون رمادي دانتيّ النمط Dantesque grey. **هايبريون وسقوط هايبريون The Fall of Hyperion** عند كيتس، وقصائد **طقس المرور rite de passage**، ربما هي الأكثر روعة وبراعة في الأدب. في القصيدة الأولى، ينتقل أبوللو من مرحلة نفسية إلى أخرى. وفي القصيدة الثانية، كيتس نفسه هو الذي ينتقل من مرحلة نفسية إلى أخرى. ويرى هارولد بلوم أن هذه القصائد، إنما تسجل أزمات التأخُّر الشعري عند كيتس. ولكننا في عمق بنية هذه القصائد، نجد نساء «عمالقة» يغمرن قوة الرجال ويغلبنها. إن قصيدة **هايبرون** تنفتح على تابلوه «لعنة الذكر»، وتتحرك بفعل انصهارات الطاقة الأنثوية. وهذه الرؤية الجنسية المزدوجة، ربما تكون قد دشنت سلسلة **هايبريون** الكلية؛ تلك البانوراما المذلة للهيمنة الأنثوية، ورجولة مكسورة.

إن قصيدة **هايبريون** تبدأ في فراغ وخواء ذكوري؛ نظرًا لحدوثها في فترة انتقالية من جيل

(1) To the George Keatses, 16 Dec. 1818-4 Jan. 1819, Letters, 2:8, 13. Keats, 425.

الآلهة إلى الجيل التالي عليه. ولذلك فالإناث الشبيهات بربة الفن والشعر، يصلن بين روابط تاريخية. والجزء الثالث من القصيدة يكرِّر افتتاحية القصيدة نفسها. فنجد فيه الشاعر أپوللو منتحبًا وخاملًا. أما العملاقة التيتانة منيموسين Mnemosyne، حارسه الخفاء، فتأتي لنجدته. إن مينموسين Mnemosyne (Memory الذاكرة) تملأ أپوللو بـ «الأسماء، والصنائع، والأساطير الرمادية»، تسكبها في «ثقوب مخه الواسعة». وهذه واحدة من اللحظات الكلاسيكية للانعكاس الجنسي الرومانسي. امرأة مهيمنة تلقح الشاعر السلبي بتيار عاصف من المعرفة، وهو ما يستعيره ييتس Yeats ويطبعه جنسيًا في قصيدته «ليدا والبجعة Leda and the Swine». الأنثى المخصبة عند كيتس، تجبره على حالة الجمجمة الفرْجية vaginal skull للشاعر. وهي صورة يكرِّرها كيتس في قصيدة **سقوط هايبرون**، حيث «المخ المثقوب» لمونيتا Moneya «يترحوَم»، أو يتحوَّل إلى رحم «enwombed». رحم- مخ أپوللو، يترع ويفيض عبر جماعه الروحاني مع الطبيعة والتاريخ.

إن أپوللو عند كيتس يتمتَّع بجمال خنوثي أنيق؛ يموج «بجدائل ذهبية»، وأعضاء «الجمال السرمدي». إنه أپوللو الهيلينستي منصهرًا في أفروديت. «صوت حنجرته الأبيض الرخيم المطرب»، يمثل موتيفة أدونيس التي عرفتها سابقًا كتقاطع بين الجنسين في ذكر. «الفودان البيضاوان الناعمان»، يظهران بسحرية في أكثر لحظات القصيدة عنفًا. فكيتس يضفي الأنوثة على رؤوس جميع الشعراء. أپوللو مبستن ذاتيًا self-embowered في كسل مزاجي، تقوم منيموسين بإنهائه بالقوة. فالشاعر الشارخ القوي يُغتصب على يد كتلة أنثوية ضخمة، إذ تحقنه منيموسين بحس جارف من واقع الأشياء الحاصلة خارج ذاته. إننا نرى منيموسين، مثل مصاصة الدماء مع كريستابل، تتحدَّث مستعيرة صوت الشاعر، بعد غزوها إياه. هل يمكنها بالفعل أن تجعل منه إلهًا؟ يقارن هارتمان Hartman نوبة أپوللو بكروب «الطفولة» أو «الذروة الجنسية»[1]؛ أپوللو يلد نفسه من رأسه، وزيوس وأثينا هما الاثنان في واحد. إن «اضطراباته البرية» تبدو في صورة تقلصات نبوئية، أي إرهاصات لتلك الرسائل المستولدة من وحيه. وفي قصيدة **سقوط هايبرون**، نرى كيتس نفسه يصرخ مستجيرًا من «حقد بيثيا Pythia وكيدها». وتنتهي قصيدة **هايبرون** بعرض «حمَّى نِفاس» الأب الشعري مقرونًا بارتجاف أپوللو وتقلصه بفعل ألم النفاس.

ولكن قصيدة **هايبريون**، قبل أن نتمكن من رؤية ما يلده أپوللو، تنكسر في منتصف الجملة، تاركة سطرًا من (****) نجوم علامات الإيضاح في الطباعة. ويحاول الدارسون تفسير هذا

(1) Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970 (New Haven, 1970), 369.

البتر المحيِّر، دون اتفاق بينهم على تفسير محدَّد. إن نهاية هايبريون تنتمي إلى فئة الصمت، واللعثمة، والكلام المكسَّر، تلك الفئة الأپوللونية الطابع التي تحدَّثت عنها فيما سبق. إن **هايبريون** محبطة ذاتيًا؛ لأنها تحاول تغيير نمط الشاعر الأپوللوني من شخصية مخنَّثة ما بين جنسية، إلى ذكر قوي. ونظرًا لكونها قصيدة رومانسية، فهي لا تتمكن من فعل ذلك. إنها بهذا المعنى أيضًا، تواجه حاجزًا جنسيًا لا يمكن للمخيلة الرومانسية اجتيازه، فهي تسقط عنده عائدة تجر أذيال الهزيمة. إن قصيدة **هايبريون** مثل **كريستابل**، هي قصيدة ملهمة برؤية الشاعر للخضوع الجنسي، من منظور تراتبية هيراركية أنثوية خارقة للطبيعة. وكيتس لا يمكنه إنهاء قصيدة **هايبرون** لنفس العامل الذي لم يستطع كولريدج بسببه إنهاء **كريستابل**، وهو كون السيكودراما الخنثوية الأخاذة الفاتنة، كاملة في القصيدتين، ولا تحتمل تتمة.

في قصيدة **سقوط هايبريون**، وهي إعادة بناء لقصيدة **هايبريون**، يتولَّى كيتس دور أپوللو. الحكمة المأثورة تصبح أكثر اقترابًا. وفي هالة حمله القدسية الغامضة السرية، يرى الشاعر صورة بعيدة مثل سحابة، ذات ملامح ضخمة. إنها صورة تمثال زحل Saturn المهزوم، ولكن جنسه أو نوعه الاجتماعي/ الجندر، ليس محسومًا في معظم أجزاء القصيدة. إن الجدارة الوحيدة في قصيدة **هايبريون**، تتعلق بالقوى الخارقة الطيفية الأنثوية، تلك القوى الخارقة التي تقمع حتى وهي تقوم بالتحرير. فمونيتا ساكتة، رائعة، وغريبة بشكل غير مريح. الشاعر يسوخ في غيبوبة مرة تلو الأخرى: «لقد انتابني رعب من ردائها/ والأهم من حجابها». لقد لفَّ الحجاب الشبحي مونيتا و«أخفاها خلف أسرار وغموض»، اعتصر قلب الشاعر. إن حجاب مونيتا مستعار من بيت أزياء على الطراز السبنسري. هل هي فينوس المخنَّثة المحجبة في ملحمة ملكة الجان؟ لو كان الأمر كذلك، فإن ذلك يعنى أن مونيتا هنا هي الطبيعة الأم، المعروفة لدى الجميع، والسرية دائمًا. إنها تمثِّل التهديد الحقيقي لشعرية كيتس؛ فمونيتا هي «الظلال المحجَّبة»، أو «الظل الفارغ»؛ السياقات النازعة نحو الجنس، مثل النزوع إلى الحالة المادية عند شيلي. كما أن نساء كيتس الفارعات المحلقات، هن نسوة مخنَّثات وطواطم أثرية لقوة العالم. إن زحل الضبابي الذي حلّ في رؤية الشاعر على هيئة سحابة، ربما لا يغدو كونه إزاحة أو انشقاقًا نفسيًّا لمونيتا المحجبة. فعندما يظهر زحل في القصيدة الثانية، نراه أكثر ضعفًا مما بدا عليه في القصيدة الأولى. فقد تغلبت عليه مونيتا وقهرته شعريًا. وتنكسر القصيدة عندما يعاود زحل الظهور بألم، ويبدأ في المسير. إنه الآن مجرد ظل أعجف واهٍ، مستنزَف الطاقة التخيلية.

إن شخصية منيموسين في قصيدة **هايبريون**، تبدو أكثر أمومية من شخصية مونيتا القاسية

المقبرية sepulchral في قصيدة **سقوط هايبريون**. فمونيتا تجعل القصيدة الثانية أكثر من الأولى مدعاة للقلق من الناحية الحسية. ومدار هذا القلق ليس حول الصنعة الشعرية في القصيدتين فحسب، بل حول طبيعة رؤيا الجنس والهوية فيهما أيضًا. إن الإغريق، كما يقول فارنل Farnell، قد حاولوا بقدر استطاعتهم «أن يتجنَّبوا ذكر الأسماء الشخصية للقوى الأرضية السفلية، والاستعاضة عنها بأسماء وصفية كانت في عمومها أسماء تلطيفية لها»[1]. وشعر كيتس يتعامل مع العنصر الأرضي السفلي بتلطيفية طقوسية، بالمعنى الإغريقي السابق. فأنتم سوف ترون «قصيدة إلى الريح الغربية» أكثر إظلامًا، لو تقبلتم مبدئي القائل بأن العمل الفني الغربي هو احتجاج أپوللوني ضد كل ما هو أرضي سفلي. فلو أن إناث كيتس المخنَّثات المحلقات الأثريات، كن تعبيرًا موازيًا عن رؤى وقورة مبجِّلة للأم الكبرى، إذن لكان اضطرابه تجاههن عاكسًا بالتأكيد اضطرابًا كامنًا لديه تجاه العملية البيولوجية. فمجازه الحسي اللامع، وجمجمته الفرجية الترميز والواسعة، تشد الجسد نحو ميلاده من خلال مخيلة صافية نقية، مصطبغة بطابع درامي للدفع الذاتي المؤلم عند أپوللو.. فهل هذه مصادرة عدوانية على القوة الأنثوية؟ إن كيتس يقترب من الجنس متجهًا مباشرة إلى **المادة الأولى prima material**، متحاشيًا الأم. إن كيتس شأن بليك ووردزورث، يحاول محو الأقنعة الجنسية. ولكنه يقع صيدًا في شِباك هراركية الإناث الشيطانات. وبتحوله إلى «شاعر حرباء»، أي لا لون ولا هوية له، يلغي كيتس الدور أو النوع الاجتماعي/ الجندر. ونحن نعرف أيضًا أن تحلل الهوية يمحي الجنس الأنثوي. فنرى المرأة غير مطلوبة في قصيدته «إلى الخريف»، إنها زائدة على الحاجة؛ لأنها لدى الشاعر، أصبحت متلبسة داخليًا برحابة مخيلته الخصبة، المثيرة للذات. إن قصائد كيتس، تفتح القارئ على الطبيعة، وتغلق على الشاعر داخل حرمه أو فِنائه الطقوسي الصارم.

(1) Cults, 3:281.

الفصل الخامس عشر

عقائد الجنس والجمال

بلزاك

يطلق مصطلح «الانحطاط» Decadence على المرحلة الأسلوبية Mannerist المتأخِّرة من الأدب الرومانسي. وهي مرحلة تتميَّز باجتياح المخيِّلة الرومانسية لكلِ الحدود. والانحطاط بهذا المعنى، يخترع وهو رازح تحت عبء الحرية، حدودًا جديدة فظَّة، جنسية نفسية وفنية. إنها عملية تشيؤ objectification للعين الغربية المحتالة وتثبيتها، وتأديبها، وتكثيفها. إذ طالما ثمَّنت الرومانسية الرفيعة الطاقة، بوصفها مساحة للتنفس room to breathe. أما الرومانسية المتأخِّرة في مرحلة الانحطاط؛ فتوصد الأبواب وتحبس الذات والعين في حيِّز من العقائدية الوثنية. وبهذا المعنى يمكن القول إنها نظرية للطبيعة، تسير على نهج ساد وكولريدج اللذين يريان في الطبيعة وحشية وإفراطًا. فالفن هنا يحل محل الطبيعة. أي أن العمل الفني يصبح مركز الحنكة الفيتيشية fetishistic connoisseurship. كون الشخص متحوِّلًا خلالها إلى شيء جميل، فوق القانون. إن الانحطاط يصل بالأقنعة الجنسية الغربية إلى ذروة منتهى الصلابة والاصطناع؛ حيث تكون منغمسة ومختمرة في الجنس كمنحى فكري، وليس كفعل. فالانحطاط نوع من الأدب يشن غارة أپوللونية على الديونيسوسية، تعمل على تثبيت العين العدوانية، وتجميد العوامل المكدِّرة الخاصة بالطبيعة.

ولأن فرنسا كانت رائدة في الحذلقة الأدبية الحديثة، لذلك فقد بدأ الأسلوب الحضري الفرنسي المتغطرس، من عالم البلاط الخاص بالنظام القديم[1] ancient regime.

(1) **الحكم الأرستقراطي** Ancien Régime يشير أساسًا إلى النظام الأرستقراطي، والسياسي والاجتماعي الذي أنشئ في فرنسا، خلال الفترة من (القرن الرابع عشر إلى القرن الثامن عشر).. المصطلح الفرنسي =

وعندما قلَّد أوسكار وايلد هذا الأسلوب الفرنسي، أصبح لدينا ما أسميه «الأسلوب الخنثوي الإنجليزي» English epicene الذي انتقل إلى أمريكا، وتجلَّى هناك في الأساليب المثلية الذكرية. وتُعدُّ الحذلقة الفرنسية نوعًا من الإفراط في المعرفة الكلامية، ذا صبغة تهكمية وليدة الاضطراب ورد الفعل. فمن ثورتها المبتلعة لذاتها، إلى الاحتلال النازي، بدا أن فرنسا مُقدَّر لها الدوران داخل دائرة من الفخر المسرف تارة والذل تارة أخرى. أما الرومانسية الإنجليزية التي لم يتم اختبارها في كوارث وطنية، فقد انعكس تفاؤلها في ثقافة القرن التاسع عشر الشعبية. أما الرومانسية الفرنسية، فسرعان ما تحوَّلت إلى انحطاط بسبب ابتلائها بالسياسة. وكانت قصة بلزاك **ساراسين Sarrasine** (1830) التي كتبت بعد أربعة أشهُر من ثورة تموز/ يوليو، وصعود لويس فيليب Louis Philip الملك المواطن Citizen King أو ملك الفرنسيين، إلى سدة العرش،[1] هي أول عمل انحطاطي بالكامل لهذه الأمة. وقد شهد ذلك العام نفسه أول ظهور صاخب وطليعي على المسرح، بافتتاح مسرحية فيكتور هوجو Victor Hugo **هرناني Hernani** أمام جمهور تهكمي متهلِّل. ومما ساعد في صياغة الطقوسية العامة للانحطاط، ذلك الاستقطاب الفرنسي الحاصل للفنان والبرجوازي، وهو الاستقطاب الذي بلغ أوج استعاره في الصراع بين نمطين للمثقف، هما الرسام والأكاديمي.

وخلف قصة **ساراسين** تكمن **فراغوليتا** (1829)، وهي رواية منسية كتبها هنري دي لاتوش Henri de Latouche صديق بلزاك، متأثِّرًا فيها أيضًا برواية جوتييه Gautier **الآنسة دي موبان Mademoiselle de Maupin** (1835)، وهو نص محوري عندما نتحدَّث عن

= لحكم أرستقراطي «النظام السابق»، ولكنها في اللغة الإنجليزية أصبحت «القاعدة القديمة»، و«النظام القديم». ويعني المصطلح أن يكون المجتمع مقسمًا إلى فئتين اثنتين: طبقة نبيلة تُجبى لها الأموال، وتعيش حياة ناعمة ورغدة، تتوارث الرئاسة، وهي الطبقة الأرستقراطية. والأخرى طبقة كادحة، عاملة، وهي طبقة أغلب الشعب، وتسمى «طبقة العامة». [المترجم].

(1) بعد عشرين سنة من التجول بين الولايات المتّحدة، وأطراف النرويج الشماليّة، عاد لويس فيليب إلى فرنسا، حيث تربع على العرش اثنان من إخوة الملك لويس السادس عشر، وهما لويس الثامن عشر وبعده شارل العاشر. وكان هذا بين عامي 1814 و1830. في شهر يوليو سنة 1830 اندلعت ثورة جمهورية, لكن الهيئة التشريعية فضلت أن يكون الحكم ملكيًا دستوريًا. وبصفة لويس فيليب دوقًا لأورليانز عُرض عليه العرش. واتخذ لقب (ملك الفرنسيين) بدلا من (ملك فرنسا). في عام 1830 كانت فرنسا ممزقة بين فئات متنافسة متعدّدة: منها التيار الملكيّ (من مؤيدي الملكية القديمة)، ثم أورلياني (من أيد الملكية الجديدة) ثم الجمهوري إضافة إلى بونابارتية (أنصار سلالة نابليون بونابرت). أراد لويس فيليب أن يكون ملكا لكل الفرنسيين، كما وضح ذلك من خلال تشييده لمتحف التاريخ الفرنسي، حيث لم يُتجاهل أي من أبناء الأمة. [المترجم].

عصر الانحطاط الفرنسي والإنجليزي حتى نهاية القرن التاسع عشر. إن كاميلي Camille بطلة لاتوش، وكُنيتها فراغوليتا، أي «حبة الفراولة الصغيرة»، هي فتاة مراهقة متخنِّثة في ملابس الرجال، وهي كذلك بالتأكيد بإلهام من شخصية ميجنون Mignon الفتاة الولد عند جوته. ولكن فيما تموت ميجنون قبيل مرحلة نضوجها الجنسي، نجد كاميلي تعيش وتستمر في الحياة. وكما يحدث في رواية **الراهب The Monk**، فإن نهاية رواية **فراغوليتا** تجبرنا على إعادة قراءتها من جديد. حيث يتَّضح لنا أن كاميلي هي نفسها الشخص الذي ظهر على أنه أخوها التوأم، وهو خاطف الفتيات قاسي القلب.

ها هي الثيمة السحاقية تعاود الظهور مجدَّدًا في بلاط مدينة نابولي باذخ الترف، حيث الملكة تغري إيما Emma زوجة السفير الإنجليزي؛ ليدي هاميلتون. كما أن تحول كاميلي المبتكَر ذاتيًا، إلى توأمين ذكرين، قد تم التدليل عليه مقدمًا؛ بتمثال «هيرمافروديت النائم Sleeping Hermaphrodite» التي سبق لكاميلي ورفاقها أن شاهدوه في نابولي. ولاتوش يسمي هذا التمثال «حلم اليقظة الأسطوري fabulous reverie»؛ معبرًا بذلك عن «الطبيعة المزدوجة» للرجل. وهي كلمات تتردَّد أصداؤها في إحدى قصائد جوتييه. يبدو زائرو مدينة نابولي «شماليين مساكين»؛ ممن تاهوا في «متاهة الفكر»، وعجزوا عن استيعاب شخصية المخنَّث، أو هيرمافروديت. ومن ناحية أخرى، فإن الإيطاليين «يواصلون العَراقة» باستمرار عبادتهم للجمال. وهي ثيمة يستخدمها جوتييه بتوسُّع في رواية **موبان**[1]. ولاتوش، حسب معرفتي، هو أول كاتب يربط الخنوثة بعقيدة الجمال اللاأخلاقية، قِوام الانحطاط. إن كاميلي بإنكار أنها من الجنس البشري، تعاني من الاغتراب الانحطاطي فعليًا. وعلى الرغم من أن رواية **فراغوليتا** تبدأ المسار الأدبي الانحطاطي للمخنَّثة بوصفها رمزًا دالًا على اللّعنة والنبذ، إلا أنها رواية تتمتع كليًا بانشراح وبشاشة، وقوة لا تتكرَّر ثانية إلا في رواية **موبان**. أما المساحات المغلقة المشؤومة في مدرسة الانحطاط فقدا خلقتها رواية **ساراسين**.

وإلى جانب تصنيفه الطبيعي كروائي اجتماعي، ينتمي بلزاك أيضًا إلى تاريخ انحطاط القرن التاسع عشر. فكثير من شخصيات أعماله الرئيسية مزدوجة الجنس. وتُعدُّ الرواية الاجتماعية النوع الأدبي الأقل ترحابًا بثيمة الخنوثة، وذلك يرجع لأسباب سوف نتناولها لاحقًا. إن بلزاك، مثل جوته، مزدوج؛ فهو روائي توثيقي وتحليلي. وورومانسي منحرف، وباطني غيبيّ. وتنبع شخصياته المخنَّثة من مخيلته الرومانسية المتقاطعة بين الجنسين. فالخنوثة في **الكوميديا الإنسانية The Human Comedy**، كما في **فاوست**، ترمز إلى شمولية النص نفسه الذي يصنف الأضداد في الجنس، والحالة، والأسلوب الأدبي.

---

(1) (Hyacinthe Thabaud), Fragoletta (Paris, 1829), 1:89, 91-92; 2:328-29. My translation.

في رواية **ساراسين** التي تُعدُّ عملًا محوريًا في سياق تحوُّل الرومانسية من مرحلتها الرفيعة إلى المرحلة المتأخِّرة، يعيد بلزاك فيها تخيُّل المغامرات الإيطالية لبطلة لاتوش المخنَّثة، في ضوء معانٍ انحطاطية الطابع. فساراسين نحَّات فرنسي، يقع بجنون في حب المغنية الأوبرالية الأولى «لازامبينلا» La Zambinella خلال زيارته إلى روما عام 1758. والمغنية هنا تجسِّد «الجمال المثالي»، يأتي منسجمًا مع تطلعات ساراسين الأعزب، الذي بحث طويلًا خلال حياته الواقعية، عن الموديل الذي قامت عليه الإبداعات «الثرية، الحلوة، لليونان القديمة»[1] ولكن ودون جدوى. ها هو بعد موعد غرامي واحد مع زامبينلا، يعلن بمذلته على الملأ، أنها ذكرًا مخصيًّا، كاستراتو[2] castrato. إذ يجبرنا التكشف الجنسي للمرة الثانية على معاودة قراءة الرواية من البداية. فأول ظهور لشخصية زامبينلا على خشبة المسرح، يتحوَّل إلى تجلٍّ مقدَّس، يأسر ساراسين ويخلب عقله، برؤية للكمال الخنوثي. فقد أغواه الجمال المثالي؛ لأن الأموات العاديين لهم جنس واحد، بينما زامبينلا - على الطريقة الإغريقية- مركَّبة جنسيًا. كما أن تأهُّب ساراسين لتلقِّي الشخصية بهذا الوقع، ينجم عن الاستغراق الفني الذاتي. فالكاتب بارثيس Barthes، يوضح في تعليق مشوَّش، أن اسم ساراسين ينم عن «أنثوية»؛ وأن الصيغة الفرنسية المعتادة له، هي سارازين[3] Sarrazin. ومن هنا، فإن ساراسين المخنَّث لا يمكن أن يخضع عاطفيًا إلا لمخنَّثة أخرى. وهو يموت عذريًّا، حيث يُغتال بأمر من الكاردينال المثلي راعي زامبنيلا.

إن الشعر الرومانسي كما نوَّهت آنفًا، لا يرى في الفحولة أية امتيازات. ورواية **ساراسين** التي تمثِّل خيال المرحلة المتأخِّرة من عصر الرومانسية، ضد الفحولة دفعةً واحدة، بجعلها شخصية مخصية قناعها الجنسي الرئيس. إن الخصيان في ملحمة **دون جوان** لبايرون هم مجرد إضافات ديكورية. أما هنا، في ساراسين، فالمخصي معبود يلهِم بالحب والشهوة، بفضل ما أضفى عليه الكاتب من تراتبية هيراركية كوثن معبود. إن الأدب الرومانسي يروغ من النشاط الجنسي، بانسحابه من الفعل الذكوري، ولكن بلزاك في هذه الرواية يحبط الجنس من خلال تشويه الطبيعة. ساراسين يقذع زامبينلا: «أيتها البشعة! أنتِ يا من لا تستطيعين إضفاء الحياة على أي شيء». إن مرحلة الانحطاط الرومانسي المتأخِّرة تمحو روسو محوًا،

(1) Sarrasine, in Ronald Barthes, S/Z, trans. Richard Miller (New York, 1974), 237-38. Remaining quotations: 252, 246-47, 242, 238, 252.

(2) كاستراتو تعني: مغني الأوبرا ذو الصوت الشبيه بالسبرانو، وهو يكون كذلك بسبب إخصائه قبل البلوغ، أو لعلة غددية تمنعه من النضج الجنسي مدى الحياة. [المترجم].

(3) Ibid., 17.

خارج الرومانسية؛ وذلك بانفصالها عن الطبيعة. وكما رأينا، فإن ساد يحارب روسو عبر شيطنته للطبيعة، والانحدار إلى اضطرابها الهائج. أما طاقة الانحطاط فتتحوَّل إلى الركود. حيث تصبح السلبية الإبداعية الرومانسية سمة جمالية انحطاطية الطابع، تتأمَّل الأشياء الثمينة التي تم حجبها بعيدًا عن الطبيعة. فشخصية زامبينلا عند بلزاك، هي أول عمل فني انحطاطي مصنوع. فالتحول الجنسي لشخصية المخصي هنا، هو مجرد جنس اصطناعي، كأحد منتجات البيولوجيا ومعالجات الفن. إن زامبينلا تحمل وتلد؛ لكنها تنجب أعمالًا فنية أخرى بالمعنى السابق للجنس المصنوع. والعمل الأول هو تمثال له أو لها، أي لساراسين؛ ثم هناك نسخة رخامية منه أمر الكاردينال بصنعها؛ ثم لوحة لأدونيس بالاستناد إلى النسخة نفسها؛ وأخيرًا لوحة الفنان جيرودي Girodet، إنديميون Endymion النائم المتأنِّث، تلك اللوحة الشهوانية- والملهمة كما يزعم بلزاك- النسخة من زامبينلا كأدونيس. إن نموذج المخصي العقيم الذي يروّج بالدعاية لنفسه في أعمال فنية أخرى، يعد مثالًا على تصنيفي الذي قدمته للخنوثة التكنولوجية سابقًا، كعمل اصطناعي. مثل حصان طروادة لڤرجيل، فهو/ هي تعج بالبذور غير العضوية.[1]

إننا نجد شخصية زامبينلا مثل شخصية الشاعر عند كولريدج، محبوّة بامتيازات عديدة، ولكنها ملعونة في الوقت نفسه. فإخصاؤها نوع من التضحية الكهنوتية بالفحولة التي تصاحب هبة خاصة في الفن القديم. وزامبينلا تحت فيض التهليل والاستحسان، تعاني قسوة انفصالها الفج عن الحياة العادية. إنها تكره الإنسانية: «العالم صحراء بالنسبة لي. وأنا مخلوق ملعون». فالعزلة الوحيدة للخنوثة، تنظر خلفها نحو رواية **فراغوليتا** وأمامها نحو «دلفين وهيبوليت **Delphine and Hippolyte**» التي يستعير فيها بودلير كلمات بلزاك. زامبينلا تسكن واديًا مقدسًا موحشًا، أشبه بمنطقة مصادرة محجوزة بفضل قوتها الهيراركية. وعندما يرى ساراسين زامبينلا لأول مرة، تكون محمية بالإطار المسرحي الذي لا يمكن لأحد أن يطأه. وهو يزور إيوانها، سائرًا على هَدْي «متاهة» من القاعات والسلالم المؤدِّية إلى الحرم المقدس الصميم تحت ضوء القمر، حيث «غرفة سرية» فاخرة مترفة. إن زامبينلا مكنونة بالفعل في «الحريم»، وهذه هي الموتيفة نفسها التي يعيد بلزاك استخدامها في رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية The Girl with the Golden Eyes**. فالحبس البدني والنفسي ثيمة انحطاطية. إن الهيراركية التي تبدو بلا شفقة في رواية الكاردينال الظلالي **ساراسين**، تبقي على زامبينلا في

---

(1) راجع تناول الكاتبة للخنوثة الاصطناعية والتكنولوجية والروبوت، أو شبيه الإنسان في الفصل الثالث عشر. [المترجم].

ربقة العبودية. إنها أشبه بعمل فني مثمَّن ومُعار لعرض عام تحت الحراسة. وبتحليقه في حالة منفصلة من العلم والمعرفة الشاملة القادرة، فإن الكاردينال أشبه بالدوق المستتر عند سيلليني Cellini منصتًا لتزلف الحشد إلى **برسيوس Perseus**.[1] العمل يجري أمام مُشاهَدة حاسدة غيورة، غرامية واستبدادية.

لقد وجدنا في قصيدة **روح في روحي** أو **إبيسايكيديون** لشلي، التعبُّد الشمسي السيكولوجي psychological heliotropism، ذلك النمط الغربي للخضوع الإيروتيكي إلى الشخصية بوصفها عملًا فنيًا. ونلاحظ هنا أن مرحلة الانحطاط تحول مثل هذا النمط الغربي من الخضوع الإيروتيكي للشخصية إلى وسواس استحواذ قهري وعبودية. وهو تحديدًا ما يتَّضح لنا من خلال أول رد فعل لساراسين نحو زامبينلا: «سمعة، معرفة، مستقبل، وجود، أكاليل الغار، كل شيء منهار». أي أن شخصيته واقعة تحت غزو، واستقلاله الفني مُطاح به. وعندما يتبين له زيف امرأة الأحلام، نراه يخطِّط للانتقام، ولكنه لا يتمكن من تنفيذه فعليًا بسبب ذكورته الرومانسية. فبدلًا من أن يَقتل، يُقتل. ونجد النمط الطقوسي لهذه القصة في أسطورة أكتيون Actaeon؛ فساراسين يتم ذبحه لأنه رأى شيئًا محرَّمًا. إن روما كلها تعرف منزلة زامبينلا، ولكن ساراسين غريب عنهم، فهو يتعثَّر في طريقه بالتقاليد والمحرَّمات الطقوسية. إنه يدنِّس سرًا دينيًا. والكاردينال كاهن أعلى منتقم، يُريق دم المتعدِّي العاق. خلال مناقشتنا لبليك، كنت قد أطلقت على جسد الأنثى «حجاب وتخفٍّ»، سلسلة من الحُرُم القدسية الداخلية، مثل معبد. ورواية **ساراسين** هي عملية كشف لجسد لم يسبق أبدًا أن شوهد عاريًا. فهي تسجِّل اكتشاف الجندر، أو بالأحرى اللاجندر؛ أي انعدام النوع الاجتماعي. وبالتحرُّك عبر مساحات متتالية مغلقة، تأخذ القصة هذه الصيغة؛ لأن المخصي- بظهوره كامرأة- إنما يحاكي خفاء تشريح الجسد الأنثوي. إننا نرى ساراسين يتقدَّم غرفة تلو الأخرى، نحو خلية الإله المخنَّث، محجَّبًا مثل ڤينوس عند سبنسر. إن بلزاك يجمع هذه المساحات المتوغِّلة داخل حدود نهائية، تمثِّل الحاضر السردي الذي يُعاد فيه خلق ماضي زامبينلا؛ من أجل كاتمة أسرار مذعورة.

الرواية القصيرة تصوِّر سحر زامبينلا المشع ببراعة، مستدرجة ساراسين بإغواءٍ نحو مكيدة مدبَّرة له؛ لنتذكَّر الأخطاء الجنسية في أعمال شكسبير الكوميدية الخنوثية. فساراسين اليائس يسأل زامبينلا: «هل لكِ أية أخت تشبهك؟ ثم يموت!». هذا ليس عصر النهضة، حيث التوأم المحظوظ يخطو قُدمًا؛ ليعرِّج بدوافعه الشبقية الذاتية على الزواج. إن الخطأ الجنسي عند

(1) الإشارة هنا إلى مشهد إزاحة الستار عن تمثال برسيوس الذي شيده سيلليني وتناولت الكاتبة هذا المشهد بتحليل مفصل في الفصل الرابع من هذا الكتاب. [المترجم].

ساراسين ينتهي بموته. فهو ضحية انحطاطية للفن الرومانسي، بوصفه ديانة جديدة تشتهي الشهداء. والملمح الحديث الذي يكتنف رواية ساراسين هو سؤالها المحوري عن الهوية الجنسية، تلك التي اخترعها روسو. إن النشاط الجنسي يبدو في أعمال بلزاك، شيئًا لا يمكن استيعابه، ومسبّبًا للتشوش والبلبلة. المخنَّثون في عصر النهضة يرشدون معجبيهم بالعودة إلى الوراء، إلى فكرة الاندماج الاجتماعي. ولكن الجارية زامبينلا المتوحِّدة فنيًّا في شخص واحد، هي خنثى انحطاطية لا تكترث بمصير خطيبها. فناؤه يعكس ما تقوم به هي من إبطال جنسي للذات.

إن سحر زامبينلا وفتنتها، يربطان المغنيين الإيطاليين من المخصيين، بنجوم السينما الحديثة الذين يعدون الكيانات الأكثر سحرًا منذ آلهة الرومان- الإغريق. آنجوس هريوت Angus Heriot يتحدَّث عن «نسق النجوم الدولي» لأعمال الأوبرا المبكِّرة، قائلًا: «لقد كان المغنون والمغنيات العظماء في القرن الثامن عشر، يمثلون- بمعنى ما- المبشرين بكلارك جيبل ومارلين مونرو»[1]. فالتألُّق الفاتن والكاريزما، هما مبدآن أساسيان من مبادئ الخنوثية. وبلزاك يمسك بالانحطاط متأصِّلًا في الخصاة الكاثوليك. وهيريوت يصف السياسات الكنسية بأنها «غير متَّسقة إلى درجة السخف»: حتى المتورطون في فعل الإخصاء، مُعرَّضون لأن يُشلَحوا من الكنيسة. ومع ذلك، فإن كل كنيسة إيطالية كانت تحتوي على مجموعة من المغنين المخصيين، حتى في الفاتيكان نفسه كان الحال كذلك. وقد أثَّر أمر بولس الرسول St. Paul القاضي بالتزام النساء الصمت في الكنيسة، في منعهن من الالتحاق بالكورال الكنسي حتى القرن السابع عشر، وما بعده. ومن هنا كان الصبية أو المخصيون يتولون المقاطع الصوتية المرتفعة. ومثل منظِّفي المداخن الإنجليز، كان الآباء من فقراء الناس يبيعون أطفالهم ليصبحوا خصيانَ. وقد شجب محتجون هذه الممارسات بوصفها همجية بربرية، مثال الليدي ماري ورتلي مونتاج Mary Wortley Montagu[2]. وفي روما عام 1745، يرتكب كازانوفا Casanova خطأ ساراسين الجنسي. شخص جذاب يدخل مقهى: «بظهور ردفيه، ظننت أنه فتاة متنكِّرة، وقلت هذا للقس جاما abbé Gama، بيد أنه أخبرني بدوره، أن هذا الشخص لم يكن سوى بيبينو ديللا مامانا Bepino della Mamana، مغنٍّ مخصيّ مشهور. بعد ذلك استدعاه القس، وأخبره، ضاحكًا: «إنني ظننته فتاة. فثبَّت الكائن الرقيع نظره عليَّ، وسألني إذا ما وددتُ، أن يثبت لي ما إذا كنت على صواب أو خطأ». ويقول كازانوفا عن

(1) The Castrati in Opera (New York, 1974), 13, 25.

(2) Essays and Poems, ed. Robert Halsband andIsobel Grundy (Oxford, 1977), 119.

التغاضي البابوي عن المغنين المخصيين: «روما المدينة المقدسة.. بهذه الطريقة؛ تجبر كل رجل على أن يصبح لوطيًا أو غلامًا يُلاط به»[1]. إن نظام المخصيين كان تصويرًا وتفسيرًا من نوع آخر لوثنية الكاثوليكية الرومانية الأثرية التراثية الطابع.

لقد كان المغني المخصي هو نجم الأوبرا مصدر الإلهام لاتّقاد الجنس المزدوج، أو الخنثوي. لقد كانت هناك «شِلل» من المتطفِّلين المحمومين بالبحث عن الحميمية العاطفية، أو الجنسية مع الفنانين groupies، وهذه إيروتيكية متَّقدة مثل الهستيريا المثلية في عروض جودي جارلاند Judy Garland التي قارنتها بطقوس عربدة الأم الكبرى. النجمة أو النجم دائمًا ما تتمتع بأهمية جامعة بين الجنسين من جانب والهيراركية من جانب آخر. فهو أو هي مبدعة خالقة للعقائد. كما أن وصف بلزاك لرد فعل ساراسين العاطفي على تحوّل زامبينلا، يُعدُّ- وفق استنتاجي- التحليل الأول للديناميات السيكولوجية للثقافة الشعبية. ونحن نرى فاعلية الصبابة، عندما تنتقل الحالة الإيروتيكية من المتفرج إلى قناع جنسي ما داخل العرض. وساراسين هو «المغرم صبابة» بالسينما الصاعقة الحديثة.

لقد تولَّى كل من الملكة كريستينا، ونابليون، وجوته، وفاجنر المغنّين المخصيين بالرعاية، أو شملوهم بالمديح. لقد كان للصوت المخصي قوة غريبة غير متكرِّرة عند السوبرانو، أو الكاونترتينور countertenor. ولقد أطلق شوبنهاور على هذا الصوت «جميلٌ جمالًا خارقًا للطبيعة». بـ «نقاء فضيّ» يظل «قوة لا يمكن وصفها». والمغنية إيما كالفي Emma Calvé تصفه بأنه «غريب، وبلا جنس، وخارق للبشرية، وعجيب محير»[2]. إذ يتمتع صوت المغني المخصي بجاذبية وبسلطة تفوقان ما يتمتع به صوت الصبي. الموسيقى في هذه المخلوقات المبتورة المشوَّهة، أصبحت محفورة في العبودية الفنية بما يتعذَّر معه محوها. والمفارقة أنها اكتسبت حرية وكرامة ملائكية بمرور الوقت. ومثل نجوم هوليوود، كان المغنون المخصيون عبيدًا وهيراركيين في آن واحد. وعلى الرغم من أن عديدًا منهم ظل موجودًا حتى نهاية القرن التاسع عشر، إلا أن عصرهم العظيم كان قد انتهى بحلول عشرينات القرن التاسع عشر. ولا يزال تأثيرهم محسوسًا في الأدوار الخنوثية للبنطلون القصير المزموم تحت الركبتين، أو أجزاء من السراويل التي تعد الآن خاصة بالنساء، مثل شيروبين Cherubino في زواج فيجارو **Marriage of Figaro** لموتسارت، وأوكتافيان **Octavian** في أوبرا شتراوس **Strauss** فارس الوردة **Der Rosenkavalier**. ولم تسمح ليبرالية أوربا المتزايدة بعدُ

(1) Quoted in Heriot, Castrati, 54-55.

(2) Ibid., 119, 22n.

بإخصاء الأولاد، أو تتسامح معه. لذا فقد توازى، في الصيحة الفنية، مع اختفاء المغنّين المخصيين، الصوت المخصي المخنَّث المنتمي إلى **النظام القديم، أو النظام الأرستقراطي** البلاطي **ancient régime**.

رواية الفتاة ذات الأعين الذهبية The Girl with the Golden Eyes (كُتبت في آذار/ مارس 1834- نيسان/ أبريل 1835) هي الثانية في الأعمال الخيالية الانحطاطية عند بلزاك. من ناحية البنية، هي تشبه ساراسين: فثمّة امرأة غامضة، تتم ملاحقتها عبر متاهة خطرة، وسجن خاص. والمغامرات الجنسية في العملين كليهما تنتهي بالموت. ولكن ليس المتعقِّب العاطفي هو من يموت هذه المرة، بل هدفه الجنسي المحبوس. والغندور هنري دي مارساي Henri de Marsay، بطل **الفتاة ذات الأعين الذهبية**، هو أحد الشخصيات ذات الملامح المتواترة الحضور عند بلزاك، يترقّى لاحقًا إلى رئيس حكومة. في الرواية الأوبرالية **الأوهام الضائعة Lost Illusions**، حيث يقوم مارساي وفي حالة من الغرور والتكبّر الأبوي بتحطيم لوسيان دي روبيمبري Lucien de Rubempré الإقليمي، وهو في هذه الحالة أي مرساي يتمتع «بنوع من الجمال البناتي؛ أي جمال من النوع الضاوي الأنثوي»[(1)]. خنوثته هي سبب جميع المتاعب التي تحل **بالفتاة ذات الأعين الذهبية**.

دي مارساي مُتراخٍ وفاسد، ليس لديه أية معتقدات أخلاقية أو سياسية من أي نوع. إن نموذج غندور فترة حكم الوصاية الإنجليزية English Regency يعبِّر عمّا كان من ازدهار أخير للأسلوب الخنثوي خلال القرن الثامن عشر، كما تجسّد ذلك في المخنَّث البلاطي المراوغ، لورد هارفي Lord Harvey. إن شخصية دي مارساي تستند إلى غنادير باريسيين معاصرين له مثل دوق مورني Duc de Morny، بـ«سحره الأنثوي»[(2)]. دي مارساي لا بد وأنه يأخذ اسمه من الكونت دي أورساي The Comte d'Orsay، «الغندور أو الجذاب» البديع، الذي ضمته الليدي بليسنجتون Lady Blessington، إلى حاشيتها بفضيحة. بايرون يسميه «جمال»[(3)]. وشخصية يوستاس تيلي Eustace Tilley المتكبِّر ذي النظارة ذات العدسة الواحدة في رواية **النيويوركي New Yorker** يبدو متقولبًا على نمط الغندور في رواية دي أورساي[(4)].

---

(1) Lost Illusions, trans. Herbert J. Junt (Harmondsworth, Middlesex, 1971), 173.

(2) Corentin Guyho, quoted in Félicien Marceau, Balzac and His World, tans. Derek Coltman (New York, 1966), 44.

(3) Quoted in Introduction, Lady Blessington's Conversations, 13, 38.

(4) Ellen Moers, The Dandy: Brumell to Beerbohm (New York, 1960), 148n.

إن رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية** مهداة إلى ديلاكرو Delacroix، الذي يستمد بذخه وبربريته من بايرون. واستنادًا إلى بايرون، فإن دي مارساي هو الابن غير الشرعي من ماركيزة فرنسية والإباحي الماجن الإنجليزي اللورد دودلي Lord Dudley. ودودلي هذا شأنه شأن بايرون، يفر من إنجلترا في عام 1816 «هربًا من ملاحقة العدالة الإنجليزية التي لا تمنح حمايتها لأي فعل خارج عن المألوف سوى التجارة». ودودلي عند عثوره على دي مارساي في باريس، يتساءل: من يكون هذا «الشاب الجميل»: «ويتأوَّه عند سماع اسمه، قائلًا: «آه! إنه ابني. يا للخسارة!»[1]. ومن ثم، فإن دودلي مخنَّث مزدوج الميول الجنسية bisexual ومهمِل متوانٍ مثل بايرون. لقد ابتكر «تحفة ثانية رائعة»، هي ابنة من ليدي إسبانية. وعلى كثرة أولاده وبناته غير الشرعيين، فلا أحد منهم يعرف الآخر.

الافتتاحية المطوَّلة التي كتبها بلزاك للرواية، عبارة عن استعراض مكتوب وفق أسلوب دانتي لـ «جحيم» باريس اللاأخلاقية. فالمدينة تحكمها قوتان، هما «الذهب واللذة»، ثمَّة صور ستذوب في الفتاة ذات الأعين الذهبية. فعند لقاء باكيتا فالي Paquita Valed مع دي مارساي داخل حديقة، تغلب عليها «صدمة تشل حركتها». وهو ما يعزوه الشاب إلى «الجاذبية المغناطيسية الحيوانية» لـ «صلات التراحم والقرابة الانتقائية». وصلات التراحم هذه تعود إلى حقيقة أن باكيتا تعيش في عبودية جنسية لسحاقية إسبانية، الماركيزة دي سان- ريال Marquise de San-Real، التي يتضح أنها الأخت غير الشقيقة لمارساي، ومن هنا فهي القرين الرومانسي البايروني.[2] وعينا باكيتا الذهبيتان ترمزان إلى قيمتها المادية بوصفها عملًا وهدفًا حسيًّا شهوانيًّا، وفنيًّا. إنها ضحية التهافت على كسب الأطفال الأرستقراط، البارد عند بايرون. وتصبح باكيتا بتهريبها إلى الداخل كغريبة، رمزَ نحسٍ لباريس وشرورها.

إن مارساي يفترض باختيال أن الفتاة التي تكون تحت حراسة مشدَّدة، هي بالضرورة عشيقة ومحظية الماركيزة: «كان بصدد أداء الكوميديا السرمدية القديمة، والجديدة إلى الأبد، مع ثالوث الشخصيات»: رجل عجوز، وفتاة، وخطيبها. ولكن دي مارساي يقع في خطأ جنسي. الدراما تتضمَّن رجلًا واحدًا وامرأتين، وستكون تراجيديا، وليست كوميديا. ففي

---

(1) The Girl with the Golden Eyes, in History of the Thirteen, trans. Herbert J. Hunt (Harmondsowrth, Middlesex, 1974), 331. Remaining quotations: 309-11, 337-38, 346-47, 366, 376, 384, 388-89, 381, 390, 361, 338.

(2) راجع الفصل الثالث عشر عن بايرون والقرين النفسي الروحي والروح الأخت، وغشيان المحارم، هذه الثيمة التي تتناولها المؤلفة عبر الكتاب، وتركز عليها في الفصول الثلاثة الأخيرة السابقة على هذا الفصل. [المترجم].

الموعد الغرامي الأول، يتم تغمية عين دي مارساي، ويسير منقادًا بلا نهاية عبر الشوارع. وهذه وسيلة اغترابية تجعل مدينته الأصلية مثل متاهة جنسية بالنسبة له. لقد حقَّق بلزاك الأثر نفسه في ساراسين عن طريق نقل بطله من باريس إلى روما. دي مارساي يصل إلى باكيتا مثلما يصل ساراسين إلى زامبينلا في سرايتها، من خلال مروره الطقوسي عبر سلسلة من الغرف المظلمة.

ويجد دي مارساي نفسه في غرفة سرية، أشبه بصالون خاص، تتدلَّى منه الأقمشة الحمراء المزيَّنة بالفضة والذهب. تجسيد أمثل لأول بيئة جمالية للانحطاط، في أول تبلور لها بمثابة إرهاص لصالون الحياة الواقعية عند بودلير، والإيوان عند هويسمان Huysmans في روايته **ضد الطبيعة A Rebours**. يقول جوتييه إن بلزاك كان يشغل صالونًا مطابقًا، وهو يكتب رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**، ولكن لا يتضح لنا أيّ من هاتين الغرفتين أثرت على الأخرى[1]. إن وصف بلزاك للصالون وصف مطوَّل، لا يخلو من تأثُّر فني عميق بالفنان ديلاكرو Delacroix. فالماركيزة السحاقية تبني سراي حريم لامرأة واحدة فقط، فهي أنثى مُحبة للجمال، ومن ثَمَّ تكون أول معمارية انحطاطية. فهذه السراي تمثِّل إباحية سادية، فقلعتها منيعة الجدران وحاجبة للصوت، مجازًا تمنع عنها المجتمع والقانون. وتصبح ساحتها الجنسية نوعًا من الضريح، أو القبر. ها نحن مرة أخرى نجد أنفسنا في المساحة التي توحي برهاب الأماكن المغلقة **claustrophobia**، تلك الساحة الخاصة بمدرسة الانحطاط. فكل تفصيلة من تفاصيل الديكور تصب في «الحث على الفسق والفجور». كما أن حالة الحب الإيروتيكي eros مكثَّفة هنا بفعل الأسر، مسرح الصندوق الأسود للأقنعة الجنسية. إن الصالون أو مخدع المرأة، ليس إلا بستان السعادة السبنسري Spenserian Bower of Bliss أو الخزانة الزجاجية البليكية Blakean crystal cabinet، مكرَّسًا للاستمتاع الذاتي بالمبدأ الأنثوي. تصميمه السيمتري المتَّقد، نصف محدودب، ونصف مستطيل، يعكس الانقسام الحاصل في طبيعة الماركيزة: أورجانيزم أنثوي مرتبط بهندسة ذكرية، خنوثية، نفسية. ومنظومة الألوان: الأحمر، والأبيض، والوردي، تضفي على المخدع خاصية فَرجية vaginal، وهي خاصية غاية في الأهمية بالنسبة لفينالة الرواية الصادمة.

لقد كانت التجربة الجنسية الأولي لمارساي مع الفتاة تجربة مخنَّثة، فهي تلبسه رداءً أحمر مخمليًّا، وغطاء رأس امرأة، وشالًا. وكانت متعته بهذه الحالة لا تتجاوزها متعة. فهل يرجع السبب في هذا إلى براعة باكيتا، أم إلى لباس مارساي النسائي؟ إننا نراه في اليوم التالي مستشيطًا

(1) Portraits of the Day, in The Works of Theophile Gautier, trans. and ed. F. C. de Sumichrast (London, 1909), 3:71-74.

غضبًا: «كل ما حوله أظهر له أنه قد انكشف أمام شخص آخر». ولكنه في آخر موعد غرامي، عندما يعود إلى المخدع، يشرع في التخنُّث بارتداء ملابس النساء. أنوثته تطفو على السطح. وعند الوصول إلى ذروة الجماع، يصدم بـ «أول هوان وإذلال» في حياته المنعَّمة؛ فباكيتا في حالة من الهذيان، تناديه باسم امرأة. فنراه في الحال يفتِّش عن خنجر ليقتلها، كما لو كان يمكن لفعل مفاجئ أن يعالج ما تم من استخفاف بالرجولة. ومن الواضح هنا أن باكيتا تتصوَّر عشيقها مارساي في صورة الماركيزة، أي تقوم بتبديل للمواضع، أسمِّيه أنا التبدُّل الجنسي sexual metathesis. لقد انجر دي مارساي إلى مسرحة جنسية؛ فهو موجود- فحسب- ليضفي على المرأة العاشقة الغائبة الحالة القضيبية. فقد استغلت الفتاة ذات الأعين الذهبية فحولته لإشباع أغراضها المنحرفة.

يقسم دي مارساي على الانتقام، بقتل باكيتا. وبالفعل يهاجم هو وأصدقاؤه الإيوان، ومن الغريب أنهم لا يلاقون أية مقاومة. وفي المخدع، يجد دي مارساي الماركيزة، قد عادت من لندن:

«الفتاة ذات الأعين الذهبية ملقاة على الأرض تصارع الموت، غارقة في دمائها.. المخدع الأبيض الذي يبرز فيه اللون القرمزي للدم بروزًا باردًا، أوضح أن ثمَّة صراعًا طويلًا قد حدث في هذا المكان. يدا باكيتا الملطَّختان بالدماء كانتا مطبوعتين على الوسادة.. كل أقمشة الزينة المُدلاة، تمزَّقت بالكامل بفعل الأيادي الدامية التي انهمكت بلا شك في صراع مرير. إذ لا بد وأن باكيتا حاولت أن تتسلَّق الجدران. على طول ظهر الديوان، كانت هناك علامات لقدميها، حيث جرت عليه لا شك في محاولة منها للهرب. كامل جسدها مشرَّط بطعنات خنجر قاتلتها التي نفَّذت فيها الإعدام. وهو ما يبيِّن مدى الشراسة التي حاربت بها.. كانت ممدَّدة على الأرض، وفي آلام احتضارها المفاجئة، تعرَّضت للركل بعضلات مشط قدم مدام دي سان- ريال. كانت الماركيزة لا تزال ممسكة بالخنجر الملطخ بالدماء، شعرها كان ممزَّقًا مزقًا، الواحدة منها ملء قبضة اليد، وكان على جسمها أثر تقطيع العضَّات، كثير منها كانت لا تزال تنزف. رداءها الممزَّق يكشف عن صورة لها نصف عارية، وعن نهديها المشقوقين. كانت باكيتا في صورة تراجيدية.

كان وجهها يعلوه الغضب المتعطِّش إلى الدم، والفائح برائحته. لقد كانت تلهث، وفمها نصف مفتوح، وأصبح تنفسها سريعًا لتستنشق الهواء من منخاريها».

الحب الإيروتيكي الانحطاطي، كما ذكرت، يتعامل مع العشيقة بوصفها عملًا، أو شيئًا، فنيًّا. في هذا المشهد المرعب، حيث الفتاة ذات الأعين الذهبية ممزَّقة على يد عشيقتها التي

لا ترحم، يوضح لنا بلزاك كيفية تحوُّل الشخص إلى شيء، تحولًا انحطاطيًا. فالعمل الفني المنحرف انحرافًا عصيًّا مهشَّمًا إلى شظايا. إن غزارة الجروح التي في الجسد، هي إعادة وحشية لإثارة القاتلة، نوع من الانتهاك والتدنيس القضيبي للفتاة على يد دي مارساي. وعلى خلاف أرتميس الأفسوسية Ephesian Artemis، بقضبانها الكثيرة، فإن الماركيزة المخنَّثة لديها قضيب واحد مشحوذ، هو الخنجر، يصنع فروجًا كثيرة. انتهاكها لجسد معشوقتها يضفي الدراما على أنوثة باكيتا، أي يظهر حقيقتها الجنسية أو تشيؤها.

العنف مكثف بفعل التخريب الدموي لمخدع محب الجمال. يتم هدم بستان السعادة الخاص بأكراسيا Acrasia (في ملحمة **ملكة الجان** عند سبنسر)، لا على يد الفارس الأبيض جويون Guyon، بل بيد الساحرة نفسها. فالماركيزة تحدث تمزيقًا قضيبيًّا للخلية الفرجية. وهي في لهاثها غاضبةً، وبالدم النازف من جروحها، فإنها تمر بخبرة الأورجازم الكبير، خلال قتلها، واغتصابها لكل من الفتاة والغرفة. إن بلزاك يضع على خشبة المسرح عربدة سادية وحشية، فيها عودة للساحرة ميديا Medea. والمخدع المنبوش المبعثر، هو بانوراما للحضارة، مضطربة بفعل العنصر الأرضي السفلي. ويبدو المشهد كأنه خسوف للطاقة الرومانسية. ولكن لا! فنحن لا نشاهد القتل، حتى عن طريق التصوير الاستعادي، أو بكلام رسول. إننا مثلنا مثل دي مارساي، نلتقي بالقتل عندما يكون قد أصبح بالفعل ذكرة، ويكون المخدع دمارًا معماريًّا. وبلزاك شغوف بالقتل لا كفعل، ولكن كتابلوه أبوللوني، كصورة انحطاطية محفورة، ومتجمدة.

إذ أن مشهد القتل من الناحية البصرية، يُعدُّ بلا شك مفصَّلًا على قالب لوحة ديلاكرو **موت سارادانابالوس**، بما تحتويه من اضطراب الخراب وهياجه (انظر: الشكل 36). الماركيزة تجمع بين نموذج الإمبراطور المتأنِّث ذي العينين الباردتين عند بايرون، وبين الحارس المنهك الذي يغمد مُديته في رقبة جارية مملوكة وهي عارية، موثقة ومثبَّتة جنسيًا من الخلف. الماركيزة "ببشرتها المحمرَّة"، هي أيضًا السلطانة جلبياز عند بايرون التي تتمنطق خنجرًا، ولكنها هنا تستخدمه. ماركيزة بلزاك هي الأنثى الأرضية السفلية، المفترسة الأولى لعصر الانحطاط، متنبئة بكليوباترا، وهيروديياس Herodias، وسالومي Salome. إنها المخنَّثة القوية، أنثى إلى حد الاحمرار، ولكنها ذكورية عقليًا. وهي ديونيسوسية بحكم ضجَّتها وصخبها (فهي لا ترى دي مارساي)، وأسلوبها في القتل المشوِّه، بل والماحي للصورة، يمثل توقيعًا ديونيسوسيًّا متقطع. والعامل الموازي لرواية **ساراسين**: الماركيزة- مثل الكاردينال- هي الهيراركية الغيورة منتقمة من تدنيس الملكية المصادَرة، أو المحجور عليها. والكاردينال يرسل موفدين

مسلحين بخناجر، بينما الماركيزة- كأمازونة شرقية- تستعمل أداة القتل بنفسها، وبمهارة. والعامل الموازي في هذه الرواية مع كريستابل لكولريدج، يكمن في حدوث الجريمة الجنسية داخل مكان محكوم طبيعيًا بواسطة ذكر مسن ومهم. بينما المنزل يُقلب رأسًا على عقب على يد السحاقية وبفعل رياضات دموية **blood sports**.



الشكل 36. إيوجين ديلاكرو، موت سارادانابالوس، 1826

ونحن نظل معلَّقين، ننتظر في إثارة، ظهورَ حارس باكيتا المجهول. ونظل على هذه الحال حتى التجلي الشيطاني للصفحات الأخيرة من الرواية. الماركيزة تصل مثل ملك في العصور الوسطى، عائدًا من حرب، للانتقام من زوجة خائنة. لقد تركت عروستها في حزام العفة؛ باكيتا تنتحب «الحلقة البرونز ملفوفة بيني وبين الخلق». حلقة برونز، أعين ذهبية، دوائر مزدحمة بالسعير الباريسي. خبرة جنسية أنثوية، تتمركز على وردة بليك Blakean التوحدية في المخدع، ولا تخلو من التفاعلية البدائية والحصر. إن التراتب الهيراركي الحقيقي يظهر في هذه القصة، كما لم يظهر في رواية ساراسين. فكيف يصوِّره بلزاك؟ الشخص المنتَظر بشوق، يظهر في البداية كقدم! عندما ينفجر دي مارساي مقتحمًا المخدع، فنحن ننظر من خلال عينه على باكيتا الميِّتة والغرفة المبعثرة المخرَّبة، التي وصفناها بالتفصيل. ثم نرفع نظرنا عن جسد باكيتا المنبطحة؛ لنجد أسنانها وقد غُرست في قدم الماركيزة. الرواية القصيرة تهجر الفتاة الآن، وتحول الاهتمام والانتباه إلى الماركيزة التي سنبقى معها حتى النهاية. تكنيك بلزاك

يُعدُّ- وعلى نحو مثر للدهشة- تنبؤيًا حسب الأسلوب السينمائي. فعينه كاميرا وكشّاف. إنه يمسح المخدع، ويركِّز الرؤية عبر زووم الكاميرا على قدم، ثم وببطء يصعد ليلتقط الوضع الراهن للماركيزة. والقدم المنهوشة منظر ينتمي إلى الجماليات الانحطاطية. يقول هافلوك إليز Havelock Ellis عن الفن الانحطاطي «الكل خاضع للأجزاء»(1).(2) التصميم الكلي متشظٍّ إلى ذرات، كما هو الحال في الحركة الأسلوبية Mannerism. وماركيزة بلزاك لا تظهر فقط كقدم بل كجزء من قدم، مشط القدم، بل وحتى جزء من ذلك، هو عضلات مشط القدم. الإنسان مُختَزَلًا إلى بربري همجي، كما هو الحال مع شخصية أوجولينو Ugolino قاضم الجمجمة عند دانتي. غير أن نساء دانتي لم يغرقن أبدًا إلى هذا المستوى. بلزاك يضفي رومانسيته على القدم المثبّتة كـ **طقس مرور rite de passage** سردي، محوِّلًا مسار القصة نحو شخصية جديدة. في هذه اللحظة الواحدة، تنحرف مخيِّلة الأدب الفرنسي نحو الانحطاط.

ختام رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية** تعد توقعًا للحظة كلاسيكية في السينما. باكيتا لم تُقتل فحسب، بل ذُبحت، وسُلخت، وتكسَّرت عظامها، كما الحال في مشهد القتل في فيلم ألفريد هتشكوك **سايكو Psycho** أو **معتل النفس** (1960). سنجد عند هتشكوك، كما عند بلزاك، أن المخنَّثة الماهرة في استخدام السكين (المخنَّثة نورمان بيتس Norman Bates التي لعب دورها أنطوني بيركنز Anthony Perkins) حيث تذبح وتشرِّح جسد امرأة جميلة، حبيسة بستان أنثوي (جانيت ليه Janet Leigh في دور ماريون كرين Marion Crane، وهي تستحم منتشية في رغوة بيضاء متلألئة). الرعب في المشهدين يأتي من التمثيل بجسد أنثوي شهواني، محاط بهالة إيروتيكية، تم تصميمه ببراعة ودقة؛ هذا يحدث عند بلزاك من خلال جمال باكيتا «المنير»، وعند هتشكوك عبر العرض التلصُّصي لجانيت ليه وهي نصف عارية، تستعرض الملابس الداخلية بداية من المشهد الأول إلى بقية المشاهد. وإلى أن تأتي لحظة استحمامها المشؤوم، نرى ماريون يميل إلى الظهور بمشدَّات الصدر المألوفة في الخمسينيات من القرن الماضي، في اللونين الأبيض والأسود، وذلك توافقًا مع مزاجها الأخلاقي المتغيِّر. فهل هي حسّاسة هشَّة أمام الهجوم فقط، عندما تزيل درعها الأمازوني؟ إن

---

(1) Affirmations, 2d ed. (Boston, 1915), 175.

(2) وكان «أوسكار وايلد» Oscar Wilde قد أعطى تعريفًا شيقًا ومهمًا للانحطاط، قائلًا: «إن الكلاسيكية هي إخضاع الأجزاء للكل؛ والانحطاط هو إخضاع الكل للأجزاء» انظر:

Chamberlin, J. Edward (1977). Ripe was the drowsy hour: the age of Oscar Wilde .Seabury Press. p. 95.

[المترجم].

باكيتا المحتضرة تمزِّق ناموسية المخدع المسدلة، وماريون المحتضرة تمزِّق ستائر الحمام. إن تمزيق الحجاب يرمز في الحالتين إلى تدمير بستان جسد المرأة. بلزاك وهتشكوك يحولان المرأة الجميلة إلى «شيء». فدماء ماريون تتدفَّق بلا اكتراث مع مياه الاستحمام إلى المجاري. جسدها يسقط سقوطًا أخرق على حافة حوض الاستحمام. وجنتها تتشوَّه إثر سقوطها على الأرض القرميدية. وآخر ما نشاهده منها **عينها** الميتة التي تُثبِّت الكاميرا عليها، إلى أن تكتسب الحالة الأيقونية لعين باكيتا الذهبية. أعين ماريون الباردة المرمرية التي تظل متلألئة بالجمال، تنتمي إلى تمثال ساقط، إلى عمل أو شيء فني مخرَّب ومهجور. بلزاك وهتشكوك يسجلان الأفعال الجنسية الرمزية من خلال عقائديين مصابين بهوس العظمة ولكنهم عنينين قضيبيًا. نورمان بيتس، مثل الماركيزة، يتمتع بشيء- الحب الطقوسي المصادَر أو المحجوز- جسد أمه المحنطة كالمومياء!

لقد تركنا الماركيزة واقفة مشدوهة ومشتَّتة، أمام جسد باكيتا. وعندما ترى في النهاية دي مارساي، تندفع إليه شاهرة خنجرها. فيمسك بها من ذراعها، وتطول لحظة وقوفهما مرتجفيْن، يحدِّقان أحدهما في الآخر بصدمة باردة: «الاثنان المينايكوميان[1] Menaechmi لم يكن من الممكن أن يكونا أكثر شبهًا لبعضهما أكثر من ذلك. وفي شهقة نفس واحد طرح الاثنان السؤال نفسه: «أليس أبوك هو اللورد دودلي؟»». بعدها يقول دي مارساي، مشيرًا إلى باكيتا» لقد ظلَّت وفية للدم». وهذا هو ثاني تابلوهات القصة المتجمدة. القرينان الأخويان الرومانسيان يجتمعان في مشهد عظيم للتعرُّف إلى بعضهما بعضًا. ويأتي رعبهما من مواجهة عجيبة مخيفة لصورة بعضهما كمرآة. الرغبة في قصيدة **روح من روحي** أو **إبيسايكيديون** عند شلي للدخول إلى حوار عاطفي، أو جنسي عميق، مع قرين المرء يتحقَّق في رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**. فعلى الرغم من أن الأخ والأخت غريبان عن بعضهما بعضًا، إلا أنهما يلتقيان بلا إمكانية لمقاومة جاذبية مادتهما الروحية المتطابقة، إنها نفسها الجاذبية الفاعلة فعلها في رواية **الراهب The Monk** القوطية لجريجوري لويس Lewis، حيث يتم ارتكاب غشيان المحارم سهوًا. غشيان المحارم عند بايرون، كما ذكرت، ربما يكون حلمًا لمعاشرة الذات في صورة مغايرة جنسيًا، أو شيئًا من هذا القبيل يحدث تقريبًا عند بلزاك: دي مارساي يجذب

(1) Menaechmi مسرحية باللغة اللاتينية، تعد أعظم مسرحيات الكاتب المسرحي بلاوتوس Plautus الروماني للفترة اللاتينية القديمة. وأحيانا ما يترجم عنوان المسرحية إلى «الأخوان مانيوكمي» أو المانيوكميين، وتدور أحداثها حول أخوين توأمين يتم الخلط بين هويتها. وقد كانت هذه المسرحية هي المصدر الرئيسي لمسرحية شكسبير «كوميديا الأخطاء» The Comedy of Errors. [المترجم].

الماركيزة ويقبّلها، وهي بدورها تنسحب بعيدًا عنه. فجنس المحارم المستبعد قد حدث بالفعل، حيث الأخ والأخت يشتهيان ويستمتعان بالغرض الجنسي نفسه. اغتصاب جماعي بمجموعة من المسلَّحين، أو أخوين قد يخفيان وراء الإخاء دوافع مثلية جنسية باطنية خارج الشعور. وبالمثل تلتقي الماركيزة ودي مارساي في جسد باكيتا التي قام كلاهما بتلقيحها. لقد أغرقاها بقوتهما الفائقة مجتاحين.

أخ وأخت لهما «الصوت نفسه». الاثنان محبَّان للجمال، شهوانيان، قاتلان. بلزاك يحول بايرون نصف الأنثوي السلف الأعلى للمخنَّثين التوأمين. في **الليلة الثانية عشرة** هذه، تبدو فيولا **Viola** أكثر شراسة من سابستيان **Sebastian**. ودي مارساي نسخة متخنِّثة من أپوللو الهيلّلينستي، وتوأمته أرتميس سيدة البهائم أو الوحوش. قبل القتل وبعده، الماركيزة أيضًا منحطَّة. إنها تغادر الحدود متَّجهة إلى دير إسباني، يمثِّل نمطًا انحطاطيًا نموذجيًا، العاهرة ينتهي بها الحال في الكنيسة، إذ تخطو بسهولة من الانحراف إلى العزوبية، في مبادلة بسيطة لإفراط طقوسي بإفراطي طقوسي آخر. وفي الدير، هل ستشرع الماركيزة في القيام باحتفاء عاق بذكرى باكيتا الميتة؟ أم تراها ستعيد النزوات السحاقية التي وردت في رواية **الراهبة The Nun** لـ ديدرو **Diderot**؟ إن الماركيزة تستورد بربرية متوسطية **Mediterranean** قديمة؛ جالبة إياها إلى باريس الحديثة، تمامًا مثلما تهدِّد كليوباترا بأن تفعل مع روما. ومرور دي مارساي عبر متاهة المدينة إلى المخدع السري، هو ذلك النكوص عبر التاريخ، حيث غشيان المحارم، كما هو دائمًا في الرومانسية، يُنتظر تقديمه كقبلة روحانية.

دي مارساي يصف باكيتا، قائلًا: «أكثر امرأة أنثوية إثارة للإعجاب قابلتها في حياتي». وكما هو الحال عند سبنسر، وَبليك، وساد، فإن «الأنثوية» هي دعوة إلى كارثة. وهذا ما يتَّضح لنا عندما يغير دي مارساي وأصدقاؤه على الإيوان. من الناحية الأسطورية، من المفترض أن يكون هؤلاء الرجال محرِّرين، مثل برسيوس **Perseus** منقذ أندروميدا **Andromeda** من الوحش (الماركيزة السحاقية). ولكن بدلًا من ذلك، وفي قلب انحطاطي للوضع، يأتي الرجال لذبح الفتاة. ومن هنا، فإن باكيتا الأنثى تتحطَّم ما بين قوى متضادة. لقد تم قتلها بسبب إهانتها للمبدأ الذكوري، وفي الوقت نفسه على الاستسلام له. والفتاة الأمية التي لا تفقه شيئًا عن الجنس، تعبير عن فلسفة سادية للمخدع. فهي تمارس خيمياء جنسية، مكتشفة ومدعمة لتوأمة الماركيزة ودي مارساي بفرض قناع جنسي خادع عليه. مثل الساحر(ة) عند شلي، تفبرك الفتاة باكيتا مخنَّثًا خادمًا، مانيكانَ ذكرًا للماركيزة. وفي الوقت نفسه، نراها تكثِّف خنوثة الماركيزة التي تحولها تحويلًا راديكاليًا، وبغيرة، نحو النقيض الذكوري. فالخضوع داخل فنتازيا، لامرأة

ذات قضيب، تلك التي تخلقها باكيتا، كان لتصادر الماركيزة الخنجر القضيبي، لتذبحها به. بلزاك يؤكِّد على الحدس عند سبنسر، وعلى الانحراف الإيروتيكي للأنوثة غير المؤهَّلة عند بليك؛ فباكيتا بعبثها ودلالها مع دي مارساي، تغري وتستحث قاتلتها المغتصبة، لقتلها.

ومن الناحية الطبيعية، يوكل دي مارساي إلى أصدقائه مهمَّة مداهمة حرَّاس الإيوان الذين يتبدَّدون متفرِّقين بمجرد وصول الأصدقاء. ولكن من ناحية دلالات الطراز القديم، فإن دي مارساي لاستعادة نوعه الاجتماعي في بيئة أنثوية هلاوسية، فهو بحاجة إلى رفاق ذكور. فإذا كانت الماركيزة هي جُلبياز عند بايرون، فإن الإيوان في هذه الرواية هو سراي الحريم في ملحمة **دون جوان**، حيث الفحولة مستعبدة، وموضع تهكم. كما أن خنوثة دي مارساي الذي يبدو مثل جوانا بارتدائه ملابس امرأة هي خنوثة دون جوان. ومثل سراي الحريم عند بايرون، فإن المخدع يمثل ولاية امرأة matriarchate يحرسها خصيان. وهنا تأتي شخصية كريستميو ذلك الأفريقي المشؤوم، لينذر بقدوم الجلَّاد المخصي شبيه الغول في رواية **سالومي** لجوستاف مورو Gustave Moreau. لقد لوَّثت باكيتا حرمًا أنثويًّا مقدسًا. إن باكيتا تُذبح ويتم تدمير المعبد؛ بسبب انتهاكها الحرمات في اعترافها بالذكر والسماح له بالدخول في الحرم المقدس، مثل بوبليوس كلوديوس Publius Clodius عندما تخنَّث متنكِّرًا؛ ليتجسَّس على احتفالات بونا ديا Bona Dea. الماركيزة تقتل باكيتا كهولوكوست لإلهة غاضبة. ونظرًا لما تنطوي عليه هذه الحالة من خيال رومانسي، فإن المكان المقدس يؤوي عقيدة ذاتية؛ الماركيزة هي تلك الإلهة.

إن بلزاك في الحلقة المتأخِّرة من العصر الرومانسي، يمد ويوسِّع من فلسفة الجنس عند روسو وساد. ففي رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**، نرى الأخ والأخت يثبتان قرابتهما من خلال الجماع مع المرأة نفسها. فعل جنسي يمثِّل الوسط الطقوسي للهوية. وهذا الفعل في وظيفته المجرَّدة من العاطفة، يمثِّل أداة غريبة للمعرفة الذاتية. وتكون الفتاة ذات الأعين الذهبية، مجرَّد جزيرة صغيرة يلتقي عليها مواطنان. المعرفة التي تحصَّل عليها القرينان الأخوان من التجربة الجنسية التعاونية، لا تنفع أحدًا منهما. إنها مبعثرة أخلاقيًا عبر الفصل الرومانسي للنفس عن المجتمع. فعلى خلاف التوائم عند شكسبير، لا تتلاقى هذه الأقران، بل سرعان ما تفترق في الحال؛ فالأخت تخبر الأخ ببرود، «لن نلتقي أبدًا ثانية». وكل منهما يعود أدراجه إلى عزلة سادية، لا أخلاقية. توائم الرينسانس تثير استجابات إيروتيكية متعدِّدة وتشبعها، ولكن توائم الرومانسية تركِّز في توحُّد ذاتي على الفتاة نفسها وتمحوها، في زقاق مسدود لغشيان المحارم.

وبالنسبة للاعتراف المتبادل، يعود الأخ والأخت إلى أصولهما الشعرية في سراي الحريم

البايروني (عند بايرون)، تلك بقعة أومفالوس الدلفية. وبايرون هو السلف، أو الجد الأعلى لرواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**، سواء داخل أو خارج النص. وإني لأشك، حقيقة، في أن الماركيزة تقيم في لندن طوال معظم القصة؛ لأنها تأخذ نقل دم من المخيلة الرومانسية الإنجليزية. وسحاقيتها تأتي من السلطانة عند بايرون، وكاميلي عند لاتوش، والمحنكين المتحذلقين سيئي السمعة عند جورج ساند George Sand. والقصة تنتهي بتهكمية انحطاطية جديدة، إحياءً لفجور وإباحية libertinage القرن الثامن عشر. ودي مارساي، أثناء نزهة خلوية، يتجاهل سؤالًا حول الفتاة ذات الأعين الذهبية، قائلًا: «لقد ماتت بمرض صدري»، وبمعنى آخر: لقد كان لها قلب. إن شعرية روسو الغنائية الإيروتيكية قد ولَّت. فمخدع رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية** المنقوع في الدماء، يغلِّف التحوُّل من الرومانسية الرفيعة إلى الرومانسية المتأخِّرة، بحالتها الاصطناعية، والاستعباد، والفساد.

لقد بدأ بلزاك في كتابة رواية **سيرافيتا Seraphita** (كانون الثاني/ ديسمبر 1833- تشرين الثاني/ نوفمبر 1835)، أي قبل ان يكمل رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**. وإني لأرى الروايتين مثل شطرين متعارضين أخلاقيًا، لفكرة جنسية واحدة. الشطر الأول جحيم **الكوميديا الإنسانية**، والشطر الآخر هو الجنة، أو باراديسو Paradiso. و**سيرافيتا** رواية بلزاكية غير معتادة؛ في كون أحداثها تجري خارج فرنسا، وإنما في اسكندنافيا، وطن السويدي الصوفي إيمانويل سيودنبورج Emanuel Swedenborg الذي غلبت أفكاره على أفق الرواية. حيث يتيح بياض النرويج الجليدي لبلزاك عمل تأثيرات أبوللونية مذهلة داخل الرواية، أشبه بتأثيرات سبنسر. وربما بسبب ما يكتنف هذه الرواية من حالة سرية باطنية، كانت هي عمل بلزاك المفضل لدى ييتس Yeats.

رجل وامرأة، ولفريد Wilfrid، وميناّ Minna، يقعان في حب سيرافيتا التي يميِّزها ولفريد كأنثى، وتميِّزها مينا كذكر. ويتواصل عبر هذه الرواية القصيرة، عدم حسم النوع الاجتماعي أو الجندر. تنتمي **سيرافيتا** إلى الفئة التي تحدَّثت عنها سابقًا، وهي الخنثى بوصفها ملاكًا أبوللوني النمط. ومثل وردزورث وشلي، يجرِّب بلزاك هنا حالة رومانسية تتجسَّد في إضفائه الملائكية على العمل، وهي الحالة الأكثر اتقانًا في الأدب. إن ولفريد ومينا سوف يشهدان تحوُّل سيرافيتا إلى ملاك أو ساروف حقيقي، لتلقى الترحيب في رحاب السماء. ورواية **سيرافيتا**، هي النسخة الفرنسية من **روحٌ في روحي/ إبيسايكيديون Epipsychidion**.

في جزئها الأول الذي يتَّخذ عنوان «سيرافيتوس Seraphitus»، نرى الملاك في مرحلته الذكورية. إنه مخنَّث في مرحلة المراهقة، يتمتع «ببهاء لامع»، عيناه تستعران بنار شمسية.

أرضه الشمالية عالم خيالي يتلألأ «بومضات الماسات سريعة الزوال التي صُنعت من السطح المتبلور للصقيع والجليد»[1]. فالشخصية والمناخ العام للزواية متشبِّعان بالضوء الأبوللوني. وبهبوطه من الجبل معاودًا الدخول إلى المجتمع، يتحوَّل سيرافيتوس إلى سيرافيتا. انحسار روحاني، وتحوُّل جنسي؛ الشخصية تترقَّق؛ حيث يتحوَّل الصوت ثلاث مرات. إن تغيير المنظور الجنسي عند سبنسر كان يتَّصف بالوثبة السريعة، أمَّا عند بلزاك، فهو أشبه بانحدار انزلاقي طويل، مثل تحول مسخي أوفيدي Ovidian، بطيء وسحري. إن بلزاك بذكاء يربط روايته بمجموعة عائلية من أشخاص يبدون أحيانًا مملين. فمينا- على سبيل المثال- مثل تشارلوت عند جوته، تتمتع صراحة بذكاء متوسط. الوظيفة المجازية لهؤلاء الأشخاص أن يبدوا قضبانًا مضيئة، تمتص الشحنة الكهربائية التي تولِّدها سيرافيتا الكاريزمية. إنهم يثبِّتون تيار حالة النص الطبيعية، ويَحوُلون دون تحوُّله إلى حكاية رمزية.

سيرافيتوس يصدُّ محاولات مينا التقرب منه؛ فالجنس هنا «شديد الفظاعة»، أو مادي. وعلى طريقة كاميلي عند لاتوش، نرى سيرافيتوس يطلق على نفسه «الوحش»، ويخرج منبوذًا رومانسيًّا. المخنَّث شديد التعقيد، محبوس في عزلة. ومثل بيلفويب عند سبنسر، فهو/ هي تفر من تلويث الكائنات الأقل. سيرافيتا ذات الأعوام التسعة لا يمكنها الجلوس في كنيسة، إلا عندما تنفصل عن الآخرين،» لو لم تترك هذه المساحة حولها، ستمرض». ومثل ميجنون عند جوته، فإن شخصية سيرافيتا تتسم بكثافة عصبية مفرطة. إنها حابسة لذاتها داخل دائرة سحرية من النقاء الطقوسي، نوع من الحجر الصحي كهنوتي الطابع. ومثل مانفرد عند بايرون، نجد سيرافيتوس يعلن «أنا أعيش بنفسي ولنفسي». فنمط المعرفة في مرحلة الرومانسية المتأخِّرة، يمارس عمله عليه: «إنني مشمئز من كل شيء، مثل أباطرة روما الوثنية الفَجَرة المتهتكين». إنه إذن شخصية تتمتع بالخلط الانحطاطي، المتناقض بين التخمة والعذرية.

في الجزء الأول من الرواية، رأينا سيرافيتوس من وجهة نظر مينا المغرمة به. وفي الجزء الثاني، الذي يتخذ عنوان «سيرافيتا»، نرى سيرافيتا من وجهة نظر ولفريد المغرم بها، ذلك الشخص الذي يظن أن الملاك أنثى. سيرافيتوس أنكر أنه كان رجلًا. والآن سيرافيتا تنكر أنها امرأة. سيرافيتا دائمًا تضع نفسها على الجانب المقابل من أي نوع اجتماعي/ جندر، يتم

(1) The Works of Honoré de Balzac, trans. Clara Bell (amended by me) (Philadelphia, 1898), 28:15, 9-10. Remaining quotations: 20, 69, 21, 20, 28, 12, 39-40, 66, 54-55. Balzac first reference to the germinating Seraphita compares it to Fragoletta (to Mme Hanska, 20-24 Nov. 1833).

إسقاطه عليها. وهذه هي المراوغات الورعة للمخنَّثة الأپوللونية، مثل بيلفويب «التي تنحرف إلى الخلف» من الفكاك الشهوانية. ولأن سيرافيتا مثل روزالند، محبوبة من الرجل والمرأة، تجد حلًا رومانسيًا فريدًا. فهي تعلن ولفريد ومينا «كيانًا واحدًا»، وعلى نحو متزامن «أخًا أو أختًا» لها. ومن ثَمَّ، فلندع هذا الأخ يتزوج من أخته! وتنتهي القصة باتحاد الاثنين، اللذين لم يكن بينهما- حتى هذه النقطة- سوى تعارف سطحي؛ إلى درجة أنهما كانا يخاطبان بعضيهما بالألقاب الرسمية. وفي زواجهما إدغام أو دمج رومانسي للقرائن، على نمط مانفرد وساردانابالوس عند بايرون. إن سيرافيتا تلعب دور هايمن Hymen عند شكسبير، روح عُرسية موقَّرة. نهاية الرواية هي صعود لإله، تاركًا حوارييه ليخلِّدوا عقيدته. ولفريد ومينا كـ «كيان واحد»، وهما شطران منقسمان من الخنثى الأفلاطونية. ومثل ساحر(ة) شلي، فإن سيرافيتا تصنع صورة مرآة، بورتريه ذاتي مخنَّث. وإقدامها على تزويج شخصين معجبين بها معناه أنها تذيب رؤيتين جنسيتين في شخصية واحدة. سيرافيتا تؤدي تجربة إدراكية جريئة، وتعيد تجميع نفسها في صورة إنسانية. إنها تعيد أداء إبيسايكيديون، أو الروح داخل الروح بخلق توأمها الخاص، الناتج عن غشيان المحارم.

«من أنتَ وما تكون؟»، هكذا تطرح مينا السؤال، مثل شلي عندما يتساءل عن المكانة الأنطولوجية أو الوجودية لإميليا فيفياني. ولفريد أيضًا يقارن سيرافيتا بالغاز، أي يراها نصف مادية نصف روحانية. ثمَّة كائنات باطنية خفية «تمارس السحر» على «ضحايا منحوسة» محيِّزة إياهم في نطاق «عبودية مسحورة»، عن طريق «ثقل طبيعة خارقة وتأرجحها الهائل». وبـ «اختراقه» من جانب سيرافيتا، يعاني ولفريد عبودية انحطاطية: «أنا أحبها وأكرهها!». ازدواجها الجنسي يغمره في اضطراب وجداني من النوع الذي شهده كاتيولوس Catullus. فهو لديه رؤى انحطاطية للتألق الفوسفوري، والتنميل أو الخدر. فسيرافيتا مثل الأفيون، أو مثل سمكة الطوربيد «تكهرب وتخدِّر صيادها». الشخصية الكاريزمية مصَّاصة دماء، ساهية عن معاناة الإنسان.

أما الجزء الثالث، المعنون بـ«سيرافيتا- سيرفايتوس»، فيسرد لنا نَسب الملاك. إنها تبدو «مخلوقة»، أو تم إبداعها بفعل الاتحاد بين الشمس والثلج، مثل «النار والثلج» ذات الطابع السبنسري للمخنَّث عند شلي. وسيرافيتا تُعدُّ انبعاثًا لفكر سويدنبورج، من منطلق كونها طفلة لابن عم سويدنبورج Swedenborg «التلميذة الأكثر حماسة»، بارون سيرافيتز Baron Seraphitz. علاقة سويدنبورج برواية سيرافيتا مثل علاقة بايرون برواية الفتاة

ذات الأعين الذهبية: كلا الرجلين صاحِبا تيارات مذهلين ومحيرين، وسلَفان للمخنَّثين. يقول بلزاك الشاب إن فيلكس لونجاد Felix Longaud «غذّى نفسه» على مجموعة أعمال أمه سويدنبورج[1]. سيرافيتا تعامل سويدنبورج بنصف جدية، ونصف كوميدية. وأحد الرعاة يصف عمل سويدنبورج بأنه مثل «فيض من النور السماوي»: وأنت تقرأ، لا بد أن تفقد فطنتك أو تصبح عرافًا».

إن «نسبية الإدراك» هي الثيمة الأكثر معاصرة لرواية **سيرافيتا**، وهي نفسها الثيمة التي تناولها إيميلي برونتى Emily Brontë في روايتها **مرتفعات ويذرنج Wuthering Heights**. في إضفاء حالة مستطيلية طقوسية على العين، نرى ثلاثة رجال في فناء إحدى القلاع، يحدِّقون في سيرافيتا وهي واقفة في النافذة بمرح وسرور وعليها مسحة ساحرة فاتنة، إنها أشبه بمعبودة داخل خزانة زجاجية. كل زائر يقدم تفسيرًا جنسيًا مختلفًا: مينا يراها رجلًا؛ أمّا ولفريد والراعي فيريانها امرأة. سيرافيتا الملغزة هي الشخصية في نقطة التلاشي. ولا يوجد متحدِّث يستمع إلى آخر، كما في رواية **الأمواج The Waves** لفيرجينيا وولف. وفي النهاية، يندلع نزاع مرٌّ حول نوع سيرافيتا الاجتماعي. وتبدأ القصة في التأرجح سرياليًا، سطرًا تلو سطر. الشبه الوحيد لهذه الحالة نجده في ابتهال كاتيولوس لأتيس Attis المخصي. فتلاعب بلزاك بالجندر يمثِّل أكبر عقدة في الأدب. حتى رواية وولف **أورلاندو Orlando**، بما فيها من تحويل للجنس في المنتصف، تتعامل مع الشخصية المخنَّثة فيها ببساطة منظَّمة، مقارنة بالنسج المجدول الشبيه باللهب، في رواية **سيرافيتا** للنوع الاجتماعي الموضوعي والشخصي. وهناك قدر كبير من الرواية مفقود في الترجمة، حيث يستغل بلزاك الغموض النحوي للغات الرومانس Romance؛ فاللغة الإنجليزية لا بد أن تختار **هو** أو **هي** في الضمائر، بينما اللغة الفرنسية يمكنها تجنُّب إلزام نفسها بهذا. فنوع سيرافيتا أو جنسها يتأرجح، بحيث أن ولفريد ومينا يسيئان فهم بعضهما بعضًا، كما لو كانا يحلمان- بصوت مسموع- بملاكهما الفاتن.

عند الموت والتحوُّل، تأخذ سيرافيتا الضمير الفرنسي « Il» هو he أو هو/ هي لغير العاقل it. فهي الآن «سيراف»: ذكر وملاك («{le} ange» «le Séraphin,»). والقصة منظَّمة وفق قوائم عمودية، لا تستطيع كل من مينا وولفريد تتبعها، مثل سقوط شلي من الوحي، متقهقرًا. إن سيرافيتا الثرثارة تعبر إلى الصمت الأپوللوني، فيما وراء اللغة. وتخلُّصها من الحالة المادية، فهي تسمو بنفسها وبالنص. وأعتقد أن تحللها وأثيريتها، أو حالة تطايرها، تنبثق من ميجنون جوته التي تتحول إلى ملاك، وتموت. بطلة بلزاك تذهب إلى فِراشها لتلد نفسها. إنها

---

(1) Dictionnaire de Balzac (Paris, 1969), 235.

تستنسخ مخنَّثة كاملة، نفسها الخارقة الفنية، كما في نفاس الأب عند سيلليني Cellini.[1] فتمثال **بيرسيوس** انتصار لعصر النهضة على الروح العملية العدوانية، حيث المادة تُخضع الإرادة. وسيرافيتا تتقدَّم بفعل التنقية الرومانسية للوعي والشعور. إن صنيعة سيلليني تنتهي بفنان، وبعمل فني مفصول بفعل مسافة اجتماعية. ولكن صنيعة بلزاك تنتهي باتحاد بين الذات والعمل. الذات هي العمل الفني، إدغام ودمج آخر رومانسي للأقران.

سيرافيتا كرمز للإنسان الكامل ربما تكون متأثِّرة بمنظرين اجتماعيين مثل بلانكي Ballanche وسان سيمون Sant-Simon اللذين يطابقان بين المخنَّثة وبين الإصلاح الليبرالي والأخوة العالمية[2]. فالمخنَّثة المتفائلة، هي المثال الوحيد في القرن التاسع عشر للمخنَّثة العامة (بدلًا من مقابلها الشخصاني) من نوع مخنَّثة عصر النهضة. وبوضع أحداث قصته على أنها تدور عام 1800، يوحي بلزاك (المولود عام 1799) بأن عصره ينفصل عن الماضي من خلال التكشف الجنسي لسيرافيتا. وهذا ما يشبه وضع فرويد الطبعة الأولى من كتابه **تفسير الأحلام Interpretation of Dreams**، بتاريخ لاحق كي يدشِّن القرن العشرين، ويمنح كتابه الخاصية الثورية الفرويدية.

إن رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**، ورواية **سيرافيتا**، تردان على بعضهما بعضًا، تعكسان نجمتيهما المخنَّثتين. وبنهايتها الانحطاطية لرواية **الفتاة**، التي تعد رواية لا أخلاقية، يتم صف مخنَّثين، أو مخنَّثيْن بطريقة دموية نحو محور مركزي تقليدي. وفي رواية **سيرافيتا** التي تعد رواية أخلاقية، بما فيها من مساحة وارتفاع، نجد نوعين اجتماعيين تقليديين يصطفّان بحب نحو مخنَّث أوسط. إن رواية **الفتاة** مشربة بالعاطفة الجنسية الجنوبية، التي يُعاد صوغها في مخدع الماركيزة المترف. أما رواية **سيرافيتا**، فهي تبرّد الجنس والجندر على جليد الشمال. أي أن الجسد مقابل العقل، والشهوانية مقابل التجريد: مثل لورانس D. H. Lawrence، يرسم بلزاك رسمًا بيانيًّا للفصام الثقافي الأوربي. الطبيعة في حالة عبوديتها للملاك أو «سيراف». الجليد لا يتصدع، والطبيعة لا تنتعش إلا عندما تستيقظ سيرافيتا، وتموت. روايتا بلزاك تختبر وتصوِّب إحداهما الأخرى، في نمط دائري من الجنس والجغرافيا.

كما أن الأقنعة الجنسية تظهر في كل مكان في المجموعة الروائية الكبيرة **الكوميديا**

---

(1) راجع الفصل الخامس، وإبداع سيلليني لتمثال پرسيوس. وكيف كان يعاني في إبداعه وخلقه، وأصابه تعب مثل أوجاع المخاض وحمى النفاس: نفاس الأب، انظر: الفصل الرابع من هذا الكتاب. [المترجم].

(2) A. J. L. Busst, «The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century,» in Romantic Mythologies, Ian Fletcher, ed., (New York, 1967), 12-26.

الإنسانية **The Human Comedy**. ففي ثالوث شخصيات بلزاك الرئيسية، نجد إيوجين دي راستينياك Eugène de Rastignac الجميل شبيه الفتاة، ولوسيان جي روبمبير Lucien de Rubempré مُستعبديْن من جانب السيد الميكيافيللي المُجرم فوترين Vautrin. الابتسامات الخنثوية التي تنطبق على إيوجين تشبه الصبغة البنفجسية التي تجعل نرجستيه الأنثوية ظاهرة أمام عين القارئ. وشخصية لوسيان تحاكي شخصية الغندور دي مارساي، تمامًا مثلما يقلد دوريان جراي Dorian Gray عند أوسكار وايلد اللوردَ هنري ووتون Lord Henry Wotton الذي يذكّرنا إغواؤه الأخلاقي لدوريان بإغواء فوترين للوسيان. إن لوسيان يتمتع بيدين، وقدمين، وشفتين نسائيتين. وله بروفيل إغريقي: وجنتان «حريريتان»، وخدان «من البياض- الذهبي»؛ ذلك «الذوق الأوليمبي»[1]. وشخصية فوترين «مريض السكر» تعبير عن تراتبية ذكورية في حضرة ملاكين أنثويين. وهو يجذب إيوجين ولوسيان، بواسطة المغناطيسية الإيروتيكية المثلية، إلى حرم وعيه الأخلاقي المقدس، حيث تمتد أمامهما وليمة الثروة والسلطة الشيطانية الخادعة.

إن شخصية الروائية فيلسيت دي توشي Felicite de Touche، هي إحدى مخنَّثات بلزاك الرئيسيات، بالاعتماد على جورج ساند George Sand. وهي بحكم عبقريتها الذكورية[2]، يسمِّيها بلزاك «المخنَّثة المشهورة» بالنظر إلى اسمها المستعار كاميلي موبين Camille Maupin، الذي تكتب به إليه، وفيه مزج بين إشارات محترمة إلى كل من لاتوش وجوتييه. إن بطلة رواية **ابنة العم بيتي Cousin Bette** (1846) رواية مخنَّثة بطريقة مختلفة، هي الطريقة الأرضية السفلية. إنها «فلَّاحة بدائية، ذات «مزاج ذكوري صارم»، مشحوذ بقرب وجداني إلى الطبيعة. أمزجتها المفضلة هي «الكراهية والانتقام والفظاظة، كما هي معروفة في مناطق إيطاليا، وإسبانيا، والشرق»، تلك البلاد «الغارقة تحت الشمس»[3]. ومن هنا، فإن بيتي أخت بربرية متوحِّشة للماركيزة الإسبانية في رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**. وبيتي العزباء تتمتَّع بلمسة من سحاقية الماركيزة. «حبها للسلطة» يوقظه فنان بولندي ضعيف الإرادة، «شاب جذَّاب شاحب» هو الكونت فينسيسلاس شتاينبوك Count Wenceslas

(1) Lost Illusions, 26-27. Old Goriot, trans. Marion Ayton Crawford (Harmondsworth, Middlesex, 1951), 192.

(2) Lost Illusions, 459. Balzac says of Camille Maupin, «She is a man» (to Mme Hanska, 2 March 1838).

(3) Cousin Bette, trans. Marion Ayton Crawford (Harmondsworth, 1965), 45, 165, 118-19. Remaining quotations: 79, 69, 118, 165.

Steinbock. «الطبيعة ارتكبت خطأ في تحديد جنسيهما»، كما يقول بلزاك. علاقتهما بين السيطرة والخضوع، مصبوبة في قالب علاقات جورج ساند مع المهذَّب تشوبين Chopin وألفرد دي موسيه Alfred Musset.

إن بيتي تتحوَّل إلى ربة فن «ديكتاتورية»، تجعل الفنان الحالم منتجًا. وعندما يتزوَّج، ويصبح فعَّالًا جنسيًا، يفشل في عمله ويتوقَّف. لقد اعتقد بلزاك أن العزوبية غاية في الأهمية لتحقُّق الفنان والمفكر، وقد ظلَّ هو عزبًا معظم سنوات عمله على المجموعة الروائية العملاقة **الكوميديا الإنسانية**. إن المادية البدائية لشخصية بيتي ترجرج ربيبها protégé. إنها تشعله شراسة، وتجعل كفه جنسيًا شرطًا لقدرته كفنان. ولذلك فهو عندما يستبدل سادومازوخيته بسعادته الشخصية، يخسر هويته الفنية. مثل أپوللو عند كيتس، إذ توقظه من خدره السوداوي تيتانة، أو عملاقة أنثى متوحِّشة. كما أن قوة بيتي العقلية والجسدية، تأتي من عذريتها التي تمنحها «قوة شيطانية أو سحر إرادة أسود». وصلابة شخصيتها مثل صلابة شخصيات سبنسر الحادة، ذات الكونتور المحيطي الأپوللوني الحاد. إن العفَّة بطبيعة الحال، هي استراتيجية مضادة للعنصر الأرضي السفلي، غير أن بلزاك، بغرابة، يجمع بينها وبين القوة الأرضية السفلية. فتصبح بيتي «ماسة سوداء»، أو «العذراء في صورتها البيزنطية» التي «تشيِّد مركبة كهنوتية» تذكِّرنا بآلهة النحت المصري. إنها «جرانيت يمشي على قدمين، بازلت، حجر سماقي بلوري»، تكثِّف نفسها في عمل فني أپوللوني، تحاكي المجتمع بغية اختراقه وإحداث بلبلة فيه. كما أن البلورات الجليدية الأپوللونية التي نجدها في رواية **سيرافيتا**، تصبح هي الماسة الأخلاقية السوداء في رواية **ابنة العم بيتي**. عدوانية بيتي البدائية تضفي السواد على العين الغربية المفاهيمية. وعلى الرغم من أنها تنتمي إلى رواية اجتماعية، إلا أنها تردِّد أصداء الطراز البدائي، لأنها مخنَّثة رومانسية ذات إرادة.

إن بلزاك الذي يتوق شوقًا إلى الأرستقراطية، يجعل من نفسه نبيلًا بإضافة لاحقة «de» إلى اسمه. ربما يوجد تمنٍّ للتوحد مع شخصيته هنري دي مارساي، قاضي الموضة الباريسية اللطيف. وينبغي لنا أن نجمع بين دي مارساي وإيوجين ولوسيان في مجموعة واحدة، كأقنعة جنسية. فمخنَّث بلزاك الكاريزمي نصف الأنثى، يمثِّل ما صنعته الأمازونات الأپوللونيات بيلفويب وبيرتومارت بالنسبة لسبنسر. إنها صورة كتابية خيالية للأرستقراطية، للجمال البارد، للرتبة والتربية. ولدى بلزاك بنية رياضية mesomorph قنطورية cenaturian، تُسقط هذه البنى الواهنة كمخلوقات للحلم الهيراركي. ويبدو أن لوسيان تعيسة الحظ وفنيسيسلاس، يتمتعان بالمزاج «الفني»، حسَّاسان ومرهفان.. ولكنهما ليسا بلزاكيَّيْن على أية حال. ومن

السخرية أن المخنَّثات الإناث اللائي يتَّسمن بالفظاظة عند بلزاك، يكُنّ أقرب إليه جسدًا وعقلًا. فابنة العم بيتي مثلًا تتمتع بقوته العضلية وتشيؤه، وقد منحها بلزاك نظريته في الحياة الواقعية، المتمثِّلة في الحفاظ على الطاقة عبر التخلِّي الجنسي. ومن هنا، فإن هؤلاء المخنَّثات الكثيرات يمثِّلن بورتريهات ذاتية لبلزاك، يعكس بعضها بعضًا مثل سيرافيتوس/ سيرافيتا؛ الشطرين الإدراكيين المتناقضين لفكرة واحدة. فالمخنَّث الذكر فنتازيا، والمخنَّثة الأنثى واقع.

الفصل السادس عشر

عقائد الجنس والجمال

جوتيه، وبودلير، وهويسمان

يُعدُّ الكاتب ثيوفيل جوتيه Théophile Gautier الذي بدأ مساره المهني رسّامًا، هو أبو الانحطاط الفرنسي والإنجليزي. إنه يخلق الجماليات، يخلق العبادة الوثنية الجديدة للجمال. فتحرير جوتيه للعين وإضفائه الطقوسية عليها، يحوِّلها من سماتها الأدبية ذات النزعة الأرضية السفلية إلى السمات الأپوللونية، واضعًا بذلك الرومانسية في خط الهيراركية الغربية الرئيسي الذي يبدأ من مصر واليونان القديمة. لقد أثَّر جوتيه تأثيرًا عميقًا، في كل من بودلير Baudelaire، وفلوبير Flaubert، ومالارمي Mallarmé، وسوينبيرن Swinburne، وذلك وفق اعترافهم. ومن ثم، فتأثيره يبدو واضحًا بقوة عند والتر باتر Walter Pater وأوسكار وايلد Oscar Wilde. وقد أسهم أيضًا في تاريخ الرقص، ككاتب لكلمات أوبرا **جيزيل Giselle**، وأوبرا **طيف الوردة The Spectre of the Rose**. وربما يعود إهمال جوتيه نقديًّا، إلى الحياء الزائد على الحدِّ بعد سقوط وايلد، ولكن هذا الإهمال يعكس أيضًا حالة من عدم الاكتراث بشهوانية الفن. كما أن تحليل الأسلوب ما زال علمًا ينقصه الكمال. فالأسلوب، وهو الأساسي عن جوتيه، هو موسيقى الأقنعة الجنسية.

إن تحفة جوتيه الرائعة هي **الآنسة دي موپان Mademoiselle de Maupin** (1835) تلك الرواية التي تُعدُّ في نظر سانت بوف[1] Sainte-Beuve «إنجيل» المدرسة الرومانسية. وقد كانت هي أيضًا الكتاب المفضَّل لدى بلزاك أثناء فترة إبداعية مهمة في حياته. كما كان

(1) هو شارلز أوغسطين سانت بوف، (1804-1869) ناقد أدبي وأحد أشهر الشخصيات في تاريخ الأدب الفرنسي. [المترجم].

بودلير يسمِّيها «ترنيمة للجمال»، وذكر مرّة أنه قد انتابته «هزة عصبية» عندما تلاقى مع أسلوب جوتيه «المتموِّج الرقراق».[1] **موپان** تحكمها روزالند Rosalind جديدة. ومنذ أمازونات أدب عصر النهضة، لم يحدث أن كانت هناك بطلة أكثر جرأة، ورياضية، أو كاريزمية من البطلة في هذه الرواية.

عندما استفزَّت جوتيه مقالة منشورة عنه في إحدى المجلات، شرع في كتابة رومانسة تاريخية حول مادلين موپان دي أوبيني Madeleine de Maupin d'Aubigny، وهي ممثلة مزدوجة الميول الجنسية، ومخنَّثة من القرن السابع عشر. ولكن، وكما يقول رينيه جانسكي René Jasinski، فإن عين موپان، وشعرها، وشكلها، و«روح الفحولة» فيها، تجعلها تنتمي إلى جورج ساند[2] George Sand. الرواية في بنائها الجنسي، تشبه رواية **سيرافيتا**، حيث تحكي قصة رجل وامرأة مغرمان بمخنَّثة ترفضهما هما الاثنان. وقبل أن تختفي إلى الأبد، تأمرهما أن يتحدا في اسمه/ اسمها. غير أن الروايتين كُتبتا في وقت متزامن (1833 - 35)، دون أن تتأثر إحداهما بالأخرى. فبلزاك وجوتيه لم يلتقيا إلا بعد نشر جوتيه رواية **الآنسة موپان**، التي أبهرت بلزاك إلى درجة أنه سعى إلى الالتقاء بمؤلفها. وكانت تلك بداية صداقة العمر. هذا التشابه الغامض، إنما يرجع إلى كون القصتين مدينتيْن لقصة لاتوش Latouche **فراجوليتا Fragoletta**، وإلى التحول التاريخي لعصر الرومانسية، من مرحلته الرفيعة إلى المرحلة المتأخرة.

وعلى الرغم من أن رواية موپان، في جزئها الأول، عبارة عن تأملات واستبصارات ذَكَر رومانسي سوداوي، ربما يكون قد كتبه جوتيه في وقت سابق على إنجاز الرواية، إلا أن الرواية تبدو موحدة الأجزاء بفعل ما تتضمنه من إشكاليات جنسية، ونظرا لجِدة ثيمتها الجمالية. فدلبر D'Albert المخنَّث الذكر في الرواية، محب الجمال، ومقدَّر له أن يكون مهووسًا بمخنَّثة أنثى عظيمة. والمونولوج الافتتاحي لشخصيته، يمهِّد للسياق النفسي الجنسي الذي سوف تظهر موپان من خلاله بقوة، مجتاحة الرواية في طاقة خيالية لا تهدأ حتى نهايتها. ومثل مسرحية **فاوست**، تجرِّب رواية **موپان** مختلف الأنواع الأدبية. وبودلير في رد فعله على تعدديتها الغامضة، يتحدَّث عنها بوصفها رواية، وحكاية، وتابلوهًا، واستغراقًا في رؤية متمنية مثل أحلام اليقظة. كما أن أسلوبها النثري الذي يتصاعد على نحو حالم إلى كثافة الشعر،

(1) «Théophile Gautier,» in L'Art romqantique, Oeuvres Completes, ed. Pleiade (Paris, 1961), 683, 690.

(2) Les Années romantiques de Théophile Gautier (Paris, 1929), 290.

يُعدُّ سمة واضحة بتزايد في أعمال جوتيه اللاحقة. ويصف جون بورتر هاوستون John Porter Houston رواية موپان بأنها سلف الرواية الشعرية الغنائية الحديثة[1]. إنها تدمج بين الخطابات والسرد، والحوار الدرامي، بل حتى المقالة. وتمهيد الرواية الذي تم التشهير به، هو البيان الأول للجماليات aestheticism فجوتيه يهاجم فيه القيم البرجوازية، ويؤكِّد على أن الفن ليست له منفعة اجتماعية ولا محتوى أخلاقي. الجمال وحده هو رسالة الفن. وهذا التمهيد ليس منفصلًا عن القصة، مثلما جرى الادعاء. فالرواية تعلن المقدمة المنطقية للجمال الغائب من الثقافة الحديثة، ثم تصوره في الصورة المبهرة للآنسة موپان. إن جوتيه ولاتوش يشكلان معًا الانصهار الانحطاطي بين الغموض الجنسي والبعد الجمالي، ذلك الانصهار الذي سيثبت ويدوم عبر مرحلة ما قبل- الرفائيلية[2] Pre-Raphaelitism، والآرت نوڤو[3]

---

(1) Fictional Techniques in France 1802-1927(Baton Rouge, 1972), 96.

(2) مجموعة من الفنانين الانكليز اجتمعوا عام 1848، وكانوا يوقعون أعمالهم بالأحرف BRB (أخوية ما قبل الرفائيلية). وقد لخصوا مثلهم الأعلى في استعادة فن الرسم إلى ما اعتبروه نقاء الفن ووضوحه، كما كان قبل رفائيل، أي قبل افتتاح عصر التقاليد اللاحقة للفن الأكاديمي. أعمال هؤلاء الفنانين وهي غالبا حول موضوعات إنجيليه أو قصصية كانت موضحة جيدا وبألوان صارخة. وأبرز هؤلاء كان د.ج. روسيتي، وجون إيفريت ميليه، وهولمان هنت. وقد استمروا معًا لبضع سنوات، لكنهم أثروا في عدد من الفنانين الانجليز أهمهم فورد مادوكس براون. [المترجم].

(3) أرت نوفو (الكلمة الفرنسية لـالفَنّ الجديد،Art Nouveau) أسلوب دولي مِنْ الفَنِّ والهندسة المعمارية والتصميم الذي بَلغَ الذروة في الشعبيةِ مع بداية القرنِ العشرين (1914-1880)، ويتمَيَّزُ بتصميماته المُتجَدِّدة دَومًا، والمتَدَفِّقة، وبتصميماته ذات الخَطوط المنحنية وأشكَال الأزهار والأشكال المستوحاة من النباتات. والاسم مشتقٌ مِنْ اسم محِل في باريس، «بيت الفن الحديث» في ذلك الوقت، والذي كان يديره سيغفريد بنج، وكان يعرض أعمَالًا استلهمتْ من هذه المعالجَة في التَصميم. الأرت نوفو حركة أثرت بشدّة على الفنانين والمعماريين وتطورت لاحقًا في حركةِ الـ (دي ستيل) (مِنْ 1905-1880) ومدرسة الباوهاوس الألمانية (أوائل ثلاثينات القرن الماضي).وعلى خلاف طرز التصميم الأخرى، فإن الآرت نوفو كَانَ مُستَنَدَ واسعَ بما فيه الكفاَية للإحاطة بكلّ مناحى الحياة: فكان من الممكن العَيْش في بيت أرت نوفو بأثاثِ أرت نوفو، من فضيّات، وآنية فخارية، إلخ. الطراز الذي قدّمه بنج لم يلاق نجاحًا فوريًا في باريس، لكنه سرعان ما انتشر في **نانسي وبلجيكا** (خصوصًا في «**بروكسل**») حيث قدم كل من **فيكتور هورتا وهنري فان دي فيلد** مساهماتٍ رئيسيةً في مجال الهندسة المعماريةِ والتصميم. كما شهد الأرت نوفو البريطاني تطوّرا حركيًا في مجالات الحِرَف والفنونَ. وكان في غلاسكو المركز الأكثر أهميةَ في بريطانيا، بما أبدعه تشارلز رينيه **ماكينتوش**. ومع المحددات المحليةِ بالنسبة لتلك الظاهرةِ وبالوعي الذاتي الراديكالي، ومحاولة جعل القوالب أكثر أناقة تشكّلتْ بدايات الطرز المعاصرة «مودرنيزم» في القرن العشرين، تَتضمّنُ «جوكنت ستيل» في ألمانيا، والنمسا وفي عديد مِن البلدانِ الأخرى، مثل أودا بولسكا 'بولندا الصغيرة' طراز بولندا، أو السكونفيرك في الدنمارك، والانفصاليةَ في فينا، حيث أراد الفنانون والمصممون الباحثون عن التقدم أن ينفصلوا عن معارضِ الصالونِ السائدةِ لعَرض أعمالِهم =

الفن الجديد Art Nouveau، والمدرسة الرمزية وصولًا إلى آرت ديكو[1] Art Deco، وآر تي Erté.[2]

إن دلبر شخص حسَّاس عليل، مثل شخصية رينيه René عند شاتوبريان Chateaubriand الذي أصابته **علة القرن mal de siècle** من شخصية ڤرتر عند جوته. إلا أن دلبر كان يتمتَّع بأول وعي ذاتي كامل التطور بسمات الرومانسية المتأخِّرة. ولقد تحدَّثنا عن الوعي الذاتي القمعي في الرومانسية الرفيعة، ذلك الوعي الذي تمثل مواجهة شلي مع طيفه قناعًا أو حكاية رمزية عنه. أما الرومانسية المتأخِّرة، فتزيح هذه القمعية من خلال استراتيجية للتوحد مع الذات. وإعياء، أو علل دو ألبرت الرومانسية تتسم بجو أو مظهر جديد من الانفصال. إذ ثمَّة تعليق commenting على الذات يتسم بالفطنة، تعليق كأنه يأتي من مشاهد عن بعد. ويصبح التوحد الذاتي مع النفس- في مرحلة الرومانسية الرفيعة- مصادرة وحَجرًا من منظور الرومانسية المتأخرة، نوعًا من مصادر الشخص، وليس الشيء (كما عند بلزاك). إن وعي الرومانسية المتأخِّرة المنفصل عن الطبيعة، يجعل الفن ومن ثم العين، هي الطريقة الوحيدة للمعرفة. ومثل هذه الحنكة في تثقيف النفس، تعد غريبة على كل رومانسيي المرحلة الرومانسية الرفيعة، باستثناء بايرون. لأن سخرية بايرون الأرستقراطية، ربما تكون مصدرًا أوليًّا أساسيًّا للرومانسية الفرنسية في مرحلتها المتأخِّرة. إننا نلمس حسه المزاجي النسيمي في كل مكان عند جوتيه.

= الخاصة بطريقة أكثر تواؤمًا مع البيئة المحيطة». وفي إسبانيا، تُمركزتْ الحركة في برشلونة، وكَانتْ معروفة بالمودِيرنيزم، مَع المُصمّم أنتوني جاودى كالمَارس الأكثر بروزًا. الأرت نوفو أيضًا ظهر بقوة في أوربا الوسطى والشرقية، بتأثيَر **ألفونس موتشا** في براغ ومورافيا (جزء من جمهورية التّشيك الحديثة) ولاتفية (**ريغا**، عاصمة **لاتفيا** التيَ تستضيف أكثر من 800 مبنيِ للأرت نوفو). وتعد مداخل قطار أنفاق باريس التي صممها هيكتور جويمارت في 1899– 1900، أمثلةَ مشهورةَ مِنْ الآرت نوفو في باريس. [المترجم].

(1) هي موجة تصميم شعبية راجت بين عامي 1920 و1939، وأثرت في عددَ من الفنون كالعمارة، والتصميم الداخلي، والفنون البصرية مثل الموضة، والرسم، والتصميم الرقمي، والسينما، وتصميم المجوهرات. وقد جمع هذا الطراز ما بين الأشكال الفنية العديدة التي ظهرت في بداية القرن العشرين، خصوصا التكعيبية، والحداثية، والفن الجديد. بلغت شعبية الآرت ديكو ذروتها بالحقبة التي سبقت سنوات الكساد التي أصابت أمريكا في الثلاثينات. كما بالنسبة للعديد من الحركات الثقافية والفنية التي تتأثر سياسيا أو فلسفيا بالأحداث القائمة، فإن الآرت ديكو أتت متأثرة بالموجة السائدة، فقد أبدى الناس وقتها ميلا للطرز الأنيقة والحديثة. [المترجم].

(2) آر تي Erté هو الاسم المستعار للفنان الفرنسي المولود في روسيا رومان دي تيرتوف Romain de Tirtoff 1892–1990 والنطق الفرنسي للحروف الأولى مت اسمه R T. وقد كان متعدد المواهب كفنان من فناني القرن العشرين ومصمم، وقد ازدهرت أعماله في عدد من المجالات تضمن الموضة، وفن المجوهرات، والجرافيك، والملابس، والتصميمات الداخلية للأفلام، والأوبرا ـ والديكور الداخلي عمومًا. [المترجم].

ودلبر رجل الحساسية عند روسو، بيد أن محبي روسو لم يتملَّقوا الأعين في مسرح عام. فدلبر شخصية غندور، متسكِّع متحذلق «متحنتف»، يرتدي أثوابًا ثمينة (مثل جوتيه) مجعدًا شعره في معاداة للرجل التقليدي الذي يسمِّيه المتأنِّث. وكما هو الحال مع باريس Paris المتخنِّثة عند جوته، فإن النساء قد ينجذبن بما يتقزَّز منه الرجال؛ ولنتذكَّر معًا شخصية دي مارساي المتفاخر عند بلزاك قائلًا: «النساء تحب الغنادير»[1]. وموپان تشكو من فظاظة الرجال وحماقتهم، ومن مظاهر عجزهم الإيروتيكي. إن الذكورة سمة ليست جمالية على الإطلاق لدى جوتيه والانحطاطيين عمومًا. فالذكر لا بد أن يكون متخنِّثًا من أجل الحب. عند أرتيجول سبنسر الوقحة التي تتحوَّل على نحو مشابه، نجد الفعل والحركة action الذي رأيناه في النهضة وقد تلبَّس ثوبًا أخلاقيًا. ولكن عند محب الجمال، لا بد للفعل أن يتجرَّد من أسلحته كي يصبح جميلًا.

ودلبر «الذي أشبه بممثل أكثر من كونه رجلًا»، يفر هاربًا من سجن الجنس بمحاكاة صامتة للأقنعة. إنه مثل تريسياس، يضفي الفنتازيا على حالة تغيير الجنس. وأخيرًا نراه ينطلق وفق مسعى أفلاطوني. إذ يحلم دلبر مثل شلي، بـ«امرأة خيالية»، ثم يحقِّق حلمه في الواقع. وتلك المرأة هي تجسيد لـ «الجمال المجرَّد». فالتخيُّل هو مبدأ الرومانسية الرفيعة الرئيسي. عملية دينامية يلعب بها العقل على الواقع. أما الفن، فهو المبدأ الفرنسي الرئيسي في مرحلة الرومانسية المتأخِّرة، ويُقصد به الرسم والنحت الاستاتيكي، إلى حدٍّ كبير. لقد كان الفن الأرستقراطي والديني الفرنسي ما قبل الثورة، أكثر زخرفًا وتزيينًا من أي شيء في إنجلترا. فقد أنعشت الرومانسية الفرنسية تقشُّف النمط القوطي ذلك التقشف الذي كان جوتيه عدوانيًا تجاهه. فشخصية دلبر تمثِّل حركة مضادة تجاه الكلاسيكية الإغريقية، والافتراضات الأپوللونية لفن النهضة الإيطالية التي اتبعها جاد لويس ديفيد Jacques-Louis David. إنه يصف المثالية الإغريقية قائلًا: «إنني أعبد جمال الصورة قبل كل شيء؛ الجمال بالنسبة لي ألوهية ظاهرة للعيان»[2]. أي أن الشخص الجميل هو بمثابة إله، كما هو الحال عليه عند أفلاطون. ولقد أخبر جوتيه الأخوين جونكورت Goncourts قائلًا: «مُزيتي الكلية هي أنني رجل من أجله يوجد العالم المرئي».

إن رواية **الآنسة موپان** تبيِّن لنا كيف أن افتتان محب الجمال بما هو مرئي، إنما يأتي على حساب ما هو غير مرئي، أو أخلاقي. فمحب الجمال لا أخلاقيٌّ بالضرورة. كما أن دلبر يرفض

(1) History of the Thirteen, 347.
(2) Mademoiselle de Maupin, intro. Jacques Barzun (New York, 1944), 39, 49, 21, 84.

«إماتة المادة وقهرها، وهو ما يمثل جوهر المسيحية». فنراه يقول: «إنه لَتعذيبٌ لي بمعنى الكلمة؛ أن ترى أشياء قبيحة أو أشخاصًا قبيحين». وحيث إن المظاهر الخارجية مهمة جدًا، فإنه يتحاشى الأشخاص المسنين؛ «لأنهم مجعّدون ومشوَّهون». هذه هي أصول محب الجمال كما يراها أوسكار وايلد، بما تنطوي عليه من استبعاد متغطرس لمظاهر بعينها. فالعجوز أو القبيح لا قيمة لهما بالنسبة لشاعر العالَم المرئي. كما أن دلبر يصنع الزعم الإغريقي الرفيع «كل ما هو جميل فيزيقيًا خيِّرٌ، وكل ما هو قبيح شرير»[1]. ما هو أپوللوني دائمًا وحشي. وحده الديونيسوسي، هو من يمنح الدفء العاطفي. والجماليات تستثمر التأثير الوجداني المستمد من الأشخاص في الأعمال الفنية. فدلبر يحكم على النساء كما لو كن تماثيل، ويعشق التماثيل كما لو كانت نساءً. الوجدان مُضفى عليه حالة طقوسية ومتشيئ.

إن التعطف والتكرُّم على النساء في الواقع لما يتمتعن به من مظاهرِ الكمال الجسدي، يجعل دلبر يُصعق عند رؤيته الآنسة موپان التي تكسر كل القواعد. فهي متنكِّرة كفارس، ورائعة الجمال بالنسبة له، إلى درجة أنه يفكِّر في أن يتحوَّل إلى شخص مثلي. للمرة الأولى يمر بخبرة خضوع إيروتيكي مكهرب صاعق إلى شخصية حية، وهو ما يمثِّل تحقُّق لنبوءته الجمالية. وهو الشيء نفسه الذي يحدث كما رأينا مع ساراسين عند بلزاك. إن موپان هي تجسيد لنظرية جوتيه في الجمال المثالي، تمامًا مثلما كانت سيرافيتا انبعاثًا لفكر سويدنبورج.

يبدأ جوتيه اللعب مع القارئ. فمن منظور التحويل الجنسي عند سبنسر، فإن الجنس الحقيقي للآنسة موپان سوف يتم الكشف عنه بمجرد أن نراها من وجهة النظر العامة. غير أن جوتيه، شأنه شأن بلزاك، شغوف بالغموض الرومانسي في حد ذاته. فهو يدَّعي أنه مثلنا لا يعرف سوى القليل حول نوع الفارس، أو جنسه. موپان تدخل بصفتها «هو»، وتظل «هو» على مدى فصول كثيرة في الرواية. وعلاقتها بخادمها الذي «هو» فتاة أخرى متنكِّرة، علاقة تتسم بالحنو والعطف الجسدي. إن جوتيه يغري القارئ ببستان معتم من عدم اليقين الجنسي. كما في ملحمة **ملكة الجان**، نجد هناك كثيرًا من اللحم الأبيض الناعم نصف مرئي تحت ثياب مشوَّشة. يتم التلاعب بالقارئ، من خلال استثارته، فيما استجابته- أو استجابتها- الجنسية العادية مشوشة. إن موپان نفسها تتأرجح إلى الخلف والأمام. عندما تعترف روزيت Rosttte، محظية دلبر بعاطفتها نحوها، ترد موپان: «لكم تمنيتُ أن أكون قادرة على أن أحبكِ، على الأقل بطريقة تعجبكِ؛ ولكن ثمَّة عقبة هائلة بيننا لا أستطيع أن أفسِّرها لكِ»[2].

---

(1) Ibid., 86-87, 144.

(2) Ibid., 100.

ولنلحظ التبديل الذي يجريه جوتيه مع شكسبير: المرأة المخنَّثة لا تحبط فحسب محاولات الأنثى المعجبة بها التقرب إليها، بل وللمرة الأولى تعترف لها بأنها تتخطى العائق الجنسي في مخيلتها. جوتيه، ما بعد- الروسوي post-Rousseau، يمنح بطلته هوية جنسية صادقة عن طبيعتها الجنسية naturalistic sexual identity، المتأرجحة، وعلى نحو لا يمكن التنبؤ به، وفق الظروف المتغيرة.

عندما يسقط الخادم من فوق صهوة جواده، تفك روزيت معطفه وتفتح قميصه. وهذه محاكاة لمشهد بايرون عن الاكتشاف في «لارا»، حيث نهد جلنار المغشي عليها، متنكرةً في صورة صبي، مكشوفٌ أمام المارة الواقفين. جوتيه يعيش على لحظة المشاهدة، ويطيل فيها. روزيت لم تكن سعيدة بما رأته: «نهد مستدير مصقول عاجي.. تشتهيه العين، بل تشتهيه القبلة أكثر»[1]. نغمة جوتيه الماكرة تتمتع هنا بما أسميه تحديدًا حنكة وبراعة المدرسة الرومانسية المتأخرة. الشهواني مراقَب بوسوسة، ولكنه أبدًا لا يمكن امتلاكه. ثمّة مسافة جمالية محفوظة بعبقرية بين العين وبين الشيء، أو الهدف المرئي. ونجد الإيروتيكية ملتهبة بفعل متوالية من تلصصية المراقبين الذين يحدِّقون في اللاشعور، في الهدف شبه العاري. والمراقبون هم: روزيت المشدوهة، وخلفها جوتيه الشَّره، ومن خلفه القارئ المتلصِّص مثل «توم مسترق النظر» Peeping Tom.[2] إن جوتيه يخلق طقوس ولاهوت الديانة الجديدة للفن. الشخص السلبي المتحوِّل إلى عمل فني، يصبح تحت غزو العين الغربية العدوانية واستحواذها. إذ للعين الحق كله، ولا شيء يحق للهدف. وكما وجدنا عند ساد، فإن العارف المسيطر هنا أيضًا يطالب بحقوق، ويدَّعي مزاعم هيراركية هائلة. فالمشاهدة الغربية- كما أذكر- فاشية ولا أخلاقية في طبيعتها الفطرية.

إن كل تحول سردي في رواية موپان، هو إمعان في التعقيد الإيروتيكي. إن دلبر يدافع عن المثلية الجنسية مع الأسلاف القدماء؛ بانجذابه المزعج إلى الفارس. والشعر الروماني يمثل «سراي حريم موحش مرعب» للفتيان الجميلين مثيري الاشمئزاز من منظور المسيحية. إنه يعلن أن «المسيح لم يأتِ من أجلي؛ فأنا وثنيّ بقدر ما كان ألسيبيادس Alcibiades وفيدياس Phidias». فهو يرى أثينا وفق رؤية أپوللونية حادة: «لا يوجد ضباب أو بخار، لا يوجد أي

(1) Ibid. 122.

(2) نسبة إلى شخصية توم الذي يسترق النظر في «أسطورة ليدي جوديفا" Lady Godiva، حيث يشاهدها أثناء امتطائها الجواد عارية تمامًا، ويصطدم منبهرًا بجمالها فيصاب بالعمى أو يموت. والمصطلح يستخدم بمعاني «التلصص» أو استراق النظر. [المترجم].

شك أو انعدام يقين، أو حيرة. سمائي لا سحب فيها، ولو كان ثمَّة سحب، فهي سحب صلبة، كحفر- إزميل، مشكَّلة بالشظايا الرخامية الساقطة من تمثال جوبيتر Jupiter». للجبال «أخاديد مقطوعة بحدة»، كل كنتور أو خط ميحيطي جميل وواضح. «لا توجد مساحة للنعومة وحالمية الفن المسيحي.. لقد دثَّر المسيح العالم في كفنه.. العالم المحسوس ميت»[1]. العين الإغريقية تنحي العالم بوضوح أپوللوني رفيع، مقدِّمًا وجه النقيض لسحب الحالة الداخلية inwardness المسيحية، الضباب الكئيب لأوربا الشمالية. ويتبنَّى جوتيه مثل بلزاك، وجهة النظر المتوسطية المشمسة. يقول دلبر: «إن تصويب الصورة فضيلة»؛ وهو ما قد يخدّم بوصفه كتابة نقوشية على ملحمة **ملكة الجان** الأپوللونية. ومن المؤكَّد أن ديالكتيك جوتيه للمرئية الوثنية مقابل الوجدانية المسيحية الضبابية، هو المصدر البعيد الذي يمر بـ «باتر» Pater لتصوير ييتس Yeats للمسيحية بصفتها «ظلام أسطوري بلا شكل» («أغنيتان من مسرحية Two Songs from a Play»). وفي شجبه للعداء المسيحي ضد الجمال الجسدي أو الفيزيقي، يخترع جوتيه تبجيل الجماليات الراديكالي لما هو محيط عما هو داخلي، وهو التفسير الحرفي للنص الذي يذل أوسكار وايلد.

يدلِّل دلبر على أن العذراء ترمز إلى الحب المسيحي للمرأة، تلك التي تحل محل المخنَّثة الإغريقية الرومانية. وهو يحتفي بالمثالية التي تسبغها أثينا المثلية على «جمال المراهق». فقد كانت هيرمافروديت، نذيرة موپان «واحدة من أحلى مخلوقات العبقرية الوثنية»:

«بالنسبة لعابد وحيد متفرِّد للصورة، هل يمكن أن يكون هناك شك مبهج أكثر من ذلك الشك الذي يدخل إلى نفسك بمجرد رؤية الظهر، والخصر، والأرجل القوية الناعمة، التي تجعلك تشك فيما إذا كانت لميركيوري Mercury المتهيئ للطيران، أم هي لديانا Diana الآتية من الاستحمام؟.. في عموم خلقة الجسد ثمَّة شيء ضبابي، غير محسوم ومن المستحيل وصفه، غير أنه يمتلك جاذبية غريبة[2]».

لقد كسر جوتيه قواعده التي سبق له أن وضعها. فهو يربط على عجل، بين اثنتين من مراحل الفن الإغريقي، أي أنه يعكس نفسه. فالمُراهِقة المثالية، كانت ثيمة كلاسيكية رفيعة، فيما ازدهرت ثيمة الهيرمافروديت السافرة خلال العصر الهيللينستي الحسي. وفي هذا الفصل من رواية **موپان** يؤكِّد جوتيه على البعد الأپوللوني، ثم يدحضه في هيرمافروديت التي قطعًا قد أخذها من عرض لوحة **فراجوليتا** في متحف نابولي. فهو معجب بالبعد الكلاسيكي؛ نظرًا

(1) Ibid., 135-36, 139.
(2) Ibid., 146-47.

لخلوه «من أي شك وتأرجح»، ولكنه معجب بهيرمافروديت؛ لكونها «ضبابية وغير محسومة». ولقد قبض عليه غير واع بالتناقض الذي رصده سبنسر المخلصِ للمنظور الأپوللوني بالدرجة نفسها في ملحمة **ملكة الجان**، وأصلحه بإلغائه للمقاطِع المتعلِّقة بهيرمافروديت». إن جوتيه يضل عن مثله الإغريقية باستسلامه للحب الرومانسي للغموض.

وتُفتَتح قصيدة جوتيه «كونترالتو[1] Contralto» (1849) بوصف لتمثال «هيرمافروديت نائمًا». حيث تمر عشرة مقاطع، قبل أن ندرك أن التمثال ماهو إلا رؤية غلبت على الشاعر، وهو يصغي مسحورًا بامرأة مغنية صوتها كونترالتو أجش، في منطقة الوسط ما بين صوت الذكر والأنثى. إن القصيدة تبدو ملهمة بشخصية إرنستا جريسي Ernesta Grisi رفيقة جوتيه، وأم أطفاله. و«التمثال الملغز» يتمتع بـ «جمال مزعج»: «هل هو رجلٌ شاب؟ هل هي امرأة؟»، جوتيه هنا يعيد طرح أسئلة روسو حول الهوية الجنسية. في ابتعادهم وتعلقهم مفتونين، نطالع المتفرجين وكأنهم في حاجة إلى القدرة السلبية عند كيتس. الجندر أو النوع الاجتماعي إشكالية وفرجة عامة. الرجال يحبون شيئًا، والنساء يحبون شيئًا آخر، كما هو الحال في نسبية الإدراك الجنسي في رواية **سيرافيتا**.

تمثال هيرمافروديت «وحش خرافي متّقد»، أو «وحش ساحر» لـ «الجمال الملعون»، مغترب عن الأغلبية والعامة، مثل الشاعر كولريدج. ولكونه مثيرًا ونُسكيًا، فإنه يمثِّل هدفًا عقائديًا طقوسيًا، تقدَّم إليه الهدايا. صورة هيرمافروديت منفصلًا عن المجتمع والطبيعة. إنه أعجوبة من أعاجيب الحركة الرومانسية المتأخِّرة، رمز المستحيل. «حلم الشاعر والفنان»، و«جهد رفيع سامي للفن واللذة». إنه جنس اصطناعي. «جماله المتعدِّد» يوحد الازدواجية الجنسية للعمل الفني مع تعددية الاستجابة التي يولِّدها الفن لدى جمهوره. من خلاله تبرز صور الفن، والنحت يتغيَّر إلى موسيقى؛ وحلم اليقظة يبخِّر المادة جاعلًا إياها صوتًا. فجوتيه يصف المغنية صاحبة صوت الكونترالتو، بأنها روميو وجولييت ويقارنها بمخنَّثة بايرون جلنار، وبأبطال ملحميين فحولٍ. إنها ذاتية الشبق، تملك سلطة التخصيب الذاتي. والشاعر المتشبث المتسمر بمخنَّثة مغنية، يشبه ساراسين مشدوهًا أمام زامبينلا. ويبدو جوتيه أمام إرنستا جريسي وكأنه قد أنجز نموذج المغني المخصي الخاص به، الساكن فيه. نجمات مثل مارلين ديتريش، وباربارا ستانويك Barbara Stanwyck، ولورين باكال Lauren Bacall يظهرن غرابة المرأة الجميلة ذات الصوت الألتو alto العريض، واللائي يجذبن وبكاريزما كلا الجنسين.

إن قصيدة دلبر الغنائية في هيرمافروديت، تُظهر مكانة موپان كعمل فني حي، من اكتشاف

(1) «الكونترالتو»، صوت المرأة الرنان. [المترجم].

محنَّك الرومانسية المتأخِّرة جوتيه. نحن الآن ندخل عقلها ونسمع صوتها. لم تعد طرازًا بدائيًّا ينضح بأصالة بعيدة، بل صارت امرأة عصرية، نراها وقد ضاقت صدرًا بـ«الأقنعة التقليدية، والآراء التقليدية، والطرق التقليدية في الكلام»، لذا فهي معادية للجنسين[1]. إن موپان التاريخية كانت مبارزة خبيرة قتلت كثيرًا من الرجال[2]. وبطلة جوتيه الرياضية تتبنى الأزياء الرجالية؛ كي تدرس الواقع الاجتماعي عن كثب. وهي كمخنَّثة أنثى ترتدي ملابس الرجال، فتبدو بوصفها شخصية أدبية، متأثِّرة لا محالة بشخصيتيّ روزالند شكسبير وميجنون جوته. إن شخصيات جوته تؤدي مسرحية **هاملت** في ذروة روايتها؛ وشخصيات جوتيه تؤدي مسرحية **كما تشاء** التي تمثل مصدرها النهضوي الأعلى. في البروفة، حيث تظهر موپان في شخصية روزالند في ملابس امرأة، تتوقَّف الرواية للمرة الأولى عن مناداة بطلتها بضمير «هو»، وتحت ضوء إشعاع غريب غامض، تظهر على عتبة الباب وتتمسَّك بوضعها هناك، مؤطَّرة مثل لوحة. فيصيح الآخرون ويصفِّقون. ومثل هيرمافروديت في قصيدة «كونترالتو»، تمثل موپان العمل الفني في عرض عام، ثمَّة أنواع أدبية منصهرة ببعضها بعضًا. حيث يتحقَّق مطلب دلبر الأفلاطوني للجمال المثالي تحقُّقًا رسميًا. إن «فيضانات الضوء الأبيض» المتحوِّلة عند موپان، هي الناتج الفرعي عن تبديلها لحالات نوعها الاجتماعي/ الجندر داخل العمل. وسحرها الأپوللوني يعبر عن رؤية جوتيه لشخصية هايمن Hymen الشبحية عند شكسبير. كما أن دخولها على خشبة المسرح هو تجلٍّ، وعيد لظهور السلطة الهيرمافورديتية. إنها تصعق الشخصيات الأخرى بالدهشة، من خلال تأكيدها الهيراركي المفاجئ، مسيطرة بذلك على حقل التواصل البصري للعين، ومخضعة الجمهور لإرادتها.

إن التشوش والخلط الجنسي نوعيًّا، لا يتم حله باعتراف موپان بنوعها على الملأ. فبدلًا من وضوح الأمر لنا، نجد أنفسنا نرجع خطوتين إلى الوراء لنستمع إلى سيرتها الذاتية الروحانية، مسجَّلة في خطابات. وغزلها السحاقي الأكثر سفورًا من غزل روزالند. خصوصًا أن جوتيه يجسِّد مشاهد المخدع المحمومة على خشبة المسرح، حيث تُلقي روزيت بنفسها على موپان المتنكِّرة، ويلتف جسديهما، وينجدلان جسديًّا معًا، في صورة مثيرة للشهوة الجنسية، تمامًا مثل سالماسيز وهيرمافروديتوس. وعلى خلاف روزيت، فإن موپان تصبح في شك حقيقي في ما يتعلَّق بتحديد نوعها الاجتماعي. فهي تزعم أنها تنتمي إلى «جنس ثالث، مميَّز، ليس له اسم بعد»، فكرة تعود إلى الخصاميين الجدليين المثليين homosexual polemicists

(1) المرجع السابق، والاستشهاد الوارد لاحقًا في نفس الفقرة من نفس المرجع ص 195.
(2) See «Women Duellists» in Robert Baldick, The Duel (New York, 1965), 171-72.

جون أدينجتون سيموندز John Addington Symonds، ورادكليف هول Radclyffe Hall. في الجنس الثالث، «فإن جنس الروح لا يتوافق إطلاقًا مع جنس الجسد»[1]. لذا فإن الطبيعة قد أخطأت. إن الاختلال الحاصل في شخصية موپان، ليس اختلالًا نسبيًا بل مطلقًا. فلا يوجد مجتمع ما يمكن أن يشبعها. وعلى نهج روسو، فهي تتمعَّن في هويتها الجنسية. وهي أيضًا مثل هيرمافروديت في قصيدة «كونترالتو»، تتمتع بجمال ملعون، يغرِّبها عن الجنسين الذكر والأنثى. لذا يجب أن تبقى - على الطريقة الرومانسية - وحيدة، ومستقلة.

إن موپان محبَّة للجمال تمامًا مثل ماركيزة بلزاك، منجذبة للنساء بصفتهن «مالكات الجمال». فجوتيه بمكر وخبث يشهِّر بجنسه هو الذكوري. إذ تقول موپان، إن الرجال كريهو الرائحة، مشوَّهون، بربريون. تبدو الذكورة لدى جوتيه مادية بفظاظة وبشاعة. ومن هنا، فإن مزاولة الجمال دائمًا ما يكون فرارًا من الذكورية. أثناء إحدى هجمات روزيت، يجبر موپان على التأمُّل في النهد الأنثوي من زاوية قريبة، فتقوم موپان بتقديم أحكام جمالية صامتة، وهو ما يتوافق معه جوتيه العابث. «لحم روزيت الحريري» المدور «ناعم وشفاف، ساحر النغم»، وما إلى غير ذلك[2]. مرة أخرى، تلصصية جوتيه تأخذ طابعًا طقوسيًا، حيث نكون نحن في آخر الصف بين سلسلة من المراقبين المنتبهين. فهو يخلق عين الرومانسية المتأخرة، الشبقية، العدوانية، والعارفة، ولكنها بعيدة.

موپان تحافظ على انفصال الفنان عن الخبرة الأولية الرئيسية. فهي تختبر ولكنها لا ترتكب الفعل. في هذه الكوميديا الخنوثية الحديثة، نجد الجنس السافر يحل محل مشهد الزفاف في الرينيسانس. وتنتهي الرواية بالمحارِبة العذراء موپان وهي تختبر الغيرية الجنسية والمثلية في ليلة واحدة، بمرورها دون التزام من فراش دلبر إلى فراش روزيت، ثم تختفي مع الفجر. وهي - مثل سيرافيتا - تترك تعليمات لمعجبيها الذكر والأنثى أن يقترنا ببعضهما بعضًا كطقس لتمجيد ذكراها. المبادئية الجنسية تبين لها تفاهة وسخف الفكرة المثالية التي تحقَّقت. إنها مغلوبة بتبديد الوهم، وهذه ثيمة رئيسية في روايات القرن التاسع عشر. فرار موپان من الجنس فرار ما بعد انحطاطي، على الرغم من أن نغمة الرواية تنتمي إلى الرومانسية الرفيعة. إذ لا يوجد فيها انغلاق انحطاطي، على سبيل المثال. فيظل بإمكان البطلة التنزُّه في الغابات مع نهاية القصة. وعلى الرغم من أن الطبيعة تفضِّل الفن، إلا أن الطبيعة تظل بهيجة وغنائية شعريًا. فعلى خلاف روزالند، تقوم موپان باختيار مصيرها بنفسها بدلًا من اختيار المجتمع، فتحافظ على خنوثتها فوق الإطار السردي. إنها

(1) Maupin, 282, 252.

(2) Ibid., 232-33.

تتزوَّج من نفسها، وتسحب طاقتها من المجتمع، وتعيد استثمارها في مخيلتها الخاصة. الفينالة المفاجئة فريدة من نوعها: فرار العشيقة مع شبقها الذاتي.

الآنسة موپان هي واحدة من الأمثلة الأدبية، الأخيرة، على نموذج المرأة المتنكِّرة في ملابس رجال، تلك الموتيفة النهضوية، الآتية من عصر الرينيسانس التي أخذت تخبو في القرن التاسع عشر، حيث النساء كن يتركن المنزل ليعملن في المصنع والمكتب. وعندما تلتقط السينما هذه الثيمة، تتحوَّل خنوثة ملابس الشخصية إلى مجرد دغدغة. ذلك لأن الروح العملية الكامنة تحت ملابس الذكر عند روزالند وموپان قد ولَّت. ونرى عالم المغامرات الخطر، وهو يضمحل إلى حدود خشبة العرض في كباريهات برلين. ومثال لذلك خنوثة ملابس مارلين ديتريش في أفلام الثلاثينات للمخرج جوزيف فون شتيرنبيرج Josef von Sternberg هي إحلال هوليودي لانحراف ڤيمر Weimer، وبقاء لانحطاط نهاية القرن. هناك بضعة أفلام تحتوي على خنوثة ارتداء ملابس الجنس الآخر، تناقش بجدية القضايا السيكولوجية والفنية. في فيلم روبرت ألدريش Robert Aldrich **أسطورة ليلى كلير** **The Legend of Lylah Clare** (1968)، هناك الممثلة «كيم نوفاك Kim Novak» ممسوسة بميّتٍ، ملكة سينمائية شبيهة لمارلين ديتريش. وكما في **موپان**، فإن الخنوثة تسبب خطأً جنسيًا. الحادثة القاتلة تُعرض بثلاث طرق مختلفة، حتى نكتشف أن (الشرس سافك الدماء الفاجر) ليلى كلير (التي تتكلم بسريالية وتضحك بصوت ذكر) ليست سوى امرأة سحاقية متنكرة في ملابس رجال. وهذا الفيلم يبيِّن لنا تناقض ثيمة الخنوثة في ارتداء الملابس منذ عصر الرينيسانس. أما الملابس المتقاطعة بين الجنسين في وقتنا الحاضر، فما هي إلا لعبة أفروديتية في بيئة حضرية مبهرجة رخيصة. هوليوود مليئة بالمدّعين بالقدر الذي يحتويه فيلم غابة آردن Forest of Arden (الذي ينتهي مجازًا بإعلان تجاري عن طعام للكلاب، متدهورًا إلى حالة من الفوضى الذئبية)، إلا أن الفيلم لا يتخيَّل خنوثة ارتداء ملابس الجنس الآخر كحجة عليهم.

وكلما كان النوع الأدبي أكثر صعلكة، كانت خنوثة الأنثى بملابس الرجال أكثر نفعية. ومن هذا المنطلق يمكن رؤية تنكر كاثرين هيبورن Katherine Hepburn في صورة صبي في فيلم **سيلفيا سكارليت** **Sylvia Scarlett** (1936). فهناك دائمًا صبغة إيروتيكية للمرأة التي ترتدي ملابس رجال. أما الرجل في ملابس النساء، فعادة ما يظهر كبعد كوميدي أو عُصابي، بسبب انحرافه عن الذكورية. وهذا ما يقلب حقائق خنوثة الملابس في الحياة الواقعية. لأن خنوثة المرأة بارتدائها ملابس الرجال بمعناها الصارم، كما يقول روبرت ستولر Robert J. Stoller، هي تجسيد لـ «حالة قد لا تكون موجودة». أما بالنسبة للسحاقيات المسترجلات،

اللاتي يرتدين ملابس رجال «فلا هن ولا غيرهن من النساء تثيرهن مثل تلك الأشياء»[1]. أما المخنَّثون من الرجال، فهم لا يكونون مُثارين جنسيًا بملابس النساء فحسب، بل قد يتطلَّب وجودها لبلوغهم لذة الجماع، كما هو الحال مع هذا العدد المذهل من الرجال الغيريين جنسيًا، هؤلاء الذي يرتدون سريًا ملابس زوجاتهم الداخلية. النساء لسن مصوّغات للمفاهيم، تمامًا مثلما هن غير قاتلات للشهوة. فارتداء ملابس الذكر، بالنسبة للنساء، يعني حرية اجتماعية، وسلطوية ما. وبالنسبة للرجال، يُعدُّ ارتداء ملابس النساء مسألة دينية أو عقائدية. إنها ملابس الأم التي يتوحَّد معها الابن عبر انتحال طقوسي، مثل كهنة كوبيلي Cybele. الأنثى المتخنِّثة في ملابس الرجال تسعى إلى مجرد المرور. لا تحدِّق فيها طويلًا، لأن تنكرها هشّ. أما الذكر المتخنِّث في ملابس النساء، فهو أفضل متلصِّص على نفسه، يستغل عينه المسقِطة للحالة الداخلية من أجل أقصى درجة من الاستثارة. المتخنِّثة تثير الآخرين، لا نفسها. وشبه الخنوثة هو تقليد كوميدي موسيقي: ديتريش، وجودي جارلاند، وشيرلي ماكلين، يجمعن بين الكعب العالي والجوارب الشبكية مع القبعات العالية. هذا الأسلوب هو أسلوب القرن التاسع عشر، الذي ربما تكون نشأته في الأقنعة المسرحية للدعارة السادومازوخية، خصوصًا ذات الذوق الإنجليزي المشبع في باريس. فعناصر الرسمية الهيراركية فيه غاية في الأهمية.

وينبغي للفيلم الذي يخرج عن رواية الآنسة موپان، أن يكون قد صنع في الثلاثينات ذلك العقد الذي قيض له أن يمسك بغموض الرواية الجنسية وسحرها. باركر تيلر Parker Tyler كان لديه «وسواس غير معلن» بأن تلعب جريتا جاربو دور موپان[2]. دور **الملكة كريستينا Queen Christina** المخنَّثة، الذي أُسند إليها، يبين كيف تتمتع جاربو بالشخصية طويلة القامة، الآمرة باردة الحفيظة، وهذه السمات المطلوبة لدور موپان. ديانا ريج Diana Rigg كانت هي النموذج المثالي لدور موپان، خلال الفترة التي مثَّلت فيها فيلم **المنتقمون Avengers**. فهي تتمتع فعليًا بالطاقة التي تتمتع بها موپان، على خلاف جاربو المقتضِبة المتجهِّمة.

إن رواية جوتيه كانت هي التحليل الأول المفصَّل لاستعصاء «النوع الاجتماعي» على الحل. ولقد ظهر المخنَّث أو الهيرمافروديت على مدار الأدب والفن منذ القدم، ولكن في هذه الرواية كانت المرة الأولى التي يُمنح فيها حياة داخلية عاصفة. فهل موپان، ومع كل قوتها وفحولتها، مثال للقناع الأنثوي؟ إنها انتقال من نموذج المخنَّثة في مرحلة الرومانسية العليا، إلى نموذج

---

(1) Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity (London, 1986), 194, 196.

(2) Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies (Garden City, N. Y., 1972), 221.

المخنَّثة في مرحلة الانحطاط، التي تغيب بوضوح عن الاعتذاريات النسوية عن المخنَّثة. فهل بالفعل المخنَّثة العالمية تحسن واقعيًا العلاقة بين الجنسين؟ إن **الآنسة موپان** تبيِّن لنا مدى التفاؤل السلس الميسَّر لرؤية كهذه. جوتيه يُظهِر الخنوثية أو الهيرمافروديتية على أنها غير اجتماعية، وهو على صواب لأنها ذات سيادة مطلقة. بطلته الكاملة جسدًا وروحًا تنسحب من العلاقات الإنسانية والقيم الجماعية. الجنس نفسه مستغنى عنه. وموپان التي تتلاشى في المسافة، تعود قطعًا إلى ذلك الورع الذي يرمز إلى حسمها للشخصية بشكل قاطع وغير توفيقي.

تطور جوتيه الفني يغلف لديه التحول من الرومانسية العليا إلى الرومانسية المتأخِّرة. وقصته **ليلة مع كليوپاترا A Night with Cleopatra**، تلي **الآنسة موپان** بثلاث سنوات فقط، وعلى الرغم من ذلك، فقد صار هناك تحول مذهل في الأسلوب والأقنعة الجنسية. جوتيه الجمالي أصبح منحطًا. وهنا نقول إنه لا بد قد قرأ رواية بلزاك **الفتاة ذات الأعين الذهبية**. تُراه قرأ ساد أيضًا؟ إن المخنَّثة المتحكِّمة عند جوتيه، لم تعد هي روزالند العذراء المرتبطة بالمروج الخضراء، بل مستبدة شرقية، شهوانية ووحشية. وكليوپاترا السأمانة الخطرة، هي النداهة الأولى الغيرية جنسيًا، والعجيبة في مدرسة الانحطاط الفني. المخنَّثة تغيرت لأن الطبيعة تغيرت.

لا يزال الهواء ميتًا. شمس الظهيرة تطلق «أشعة رصاصية». تيارات من «ضوء قاسٍ» مدوِّخ «تهبط «في سيول من اللهب»، منتجة «سديمًا أحمر متأجِّجًا» وكليوپاترا تشكو:

«إن مصر هذه تدمِّرني وتحطمني.. ولا سحابة واحدة؟ ولا ظل، وطوال الوقت وللأبد هذه الشمس الحمراء المقطِّرة التي تحدِّق مثل عين سيكلوب![1] من مقلة العين الملتهبة لهذه السماء البرونزية لم تسقط أبدًا دمعة واحدة على الأرض المقفرة؛ إنها مقبرة هائلة، قُبة مقبرة كبيرة، سماء ميتة ومجفَّفة مثل المومياوات التي تُظلها! إنها تثقل كاهلي. تبدو لي مثل معطف شديد الثقل! إنها تقض راحتي وتشقّ عليَّ. يبدو لي أنني لا أستطيع النهوض بكامل قامتي دون أن ينكدم جبيني فيها.. المخيلة هنا لا تنتج شيئًا سوى الوحوش البشعة التي تنفث نارًا، والآثار المبالغ فيها. هذا النوع من العمارة والفن يروِّعني. هذه الكتل الضخمة التي تلعنها أعضاؤها المثبتة في حجر على بقائها إلى الأبد جالسة وأياديها على رُكبها، تتعبني بسكونها الغبي. إنها تستحوذ على عيني وأفقي كالوسواس[2]».

---

(1) أحد الجبابرة في الأساطير الإغريقية بعين واحدة. [المترجم].

(2) French Short Stories of the Nineteenth and Twentieth Centuries, ed. F. C. Green (New York, 1951), 32, 36-37. Citation later in paragraph: 52.

هذا واحد من الأمثلة العليا للانغلاق الانحطاطي. فالسماء لم تعد بوابة اللامحدود الرومانسي، بل قبة برونزية تغلق الفضاء. العالم صحراء، ملفوحة بالشمس العدائية الساطعة. العمارة مهدِّدة وسريالية، وكأنها تمثِّل إرهاصات باريس الليلية عند بودلير. الحركة مستحيلة، فالجميع منهكون بسبب أن العالم الشيئي يضغط بشدة. وفي بذلها «جهدًا عظيمًا» وهي مرهقة هذا «الإرهاق الهائل»، تتمكَّن كليوپاترا من المشي ثلاثين خطوة إلى حمَّامها. لقد فقد الشرق الذي صوَّره كل من بايرون وديلاكرو، طاقته لأن الإنسان قد انقطع عن الطبيعة، تلك الطبيعة التي توقَّع منها كل من روسو ووردزورث الكثير والكثير. مصر شكسبير الخصبة، هي الآن قبر حجري مكتظ بكومات من الأعمال الفنية المتجمِّدة. مصر هذه هي السجَّان، وليست محرِّرة المخيلة الأوربية.

فالطبيعة الباشّة المبهجة التي انطوت عليها قصيدة موپان التي تنتمي إلى مرحلة الرومانسية العليا، أصبحت طبيعة الرومانسية المتأخِّرة الكالحة. المخنَّثة تحول الطرق: كليوباترا المستعبَدة من الطبيعة تصبح سادية جنسية مستعبِدة. أسلوب جوتيه الجديد هو أيضًا مستعبِد، يُخضع الأدب بعنف للفنون المرئية. في جمل طويلة لا تنتهي، يتم وصف شخص أو منظر عام بانوراما في تفاصيل تصويرية هشة، انهيار ثلجي للصور الحسية يبهرنا، ولكنه في النهاية يقهرنا مثله مثل الطبيعة المصرية. توصيفات جوتيه المرفوضة بوصفها تافهة لا حياة فيها، ربما تكون سببًا رئيسيًا لخسارة سمعته. ولكنه بهذه التوصيفات يخلق طبيعة منحطَّة، عالمًا غير عضوي من الأعمال الفنية بدلًا من النباتية.

في ليلة مع كليوپاترا، يبحث الفنان جوتيه عن لغة أدبية للألوان. ضفاف النيل هي «سلمون» مع «طين مخضرّ، والمغرّة[1] ochre المحمّر، والصخور الطُّفلية الكلسية tufa، ذات اللون الأبيض الزهري». ثمَّة منحدرات زلقة من «رخام وردي اللون»، بينها فجوات ذات «أفواه سوداء» من المحاجر. غروب الشمس في مصر بلون بنفسجي، وسماوي، وسوسني، وأزرق، ووردي، وأحمر، وليموني شاحب، وفيروزي. جوتيه دائمًا ما يوقف القصة من أجل التفحص في الصورة، والسطح، والزينة. إحباطه من الحبكة هو تطوَّر لانسحاب الرومانسية من الفعل الذكوري. فهي، أي الحبكة تتطلَّع إلى السرد الطليعي الحديث، حيث تكون مباحة وسائغة تمامًا، بل ومرغوبة مهما حدث. ولكننا نشعر عند جوتيه بالسكون البارد للهدف أو العمل أو الشيء الذي يتم شقه بدقة متناهية، وكأنه تشريح للجثة لمعرفة أسباب الوفاة. ولكونه يعيش كثيرًا على ما هو خارجي، فإنه لا يوجد ما يمكن أن يتطابق، أو يتحد معه. إن معالجة

(1) المغرّة حجر يستخرج منه صبغ أحمر بني مصفر. [المترجم].

الأشخاص كأعمال أو أهداف فنية، نجدها حاضرة كطموح في قصيدة **موپان**، لكنها ليست متحقِّقة تكنيكيًا حتى الوصول إلى **ليلة مع كليوپاترا**. والمعجب بجوتيه ليس مدفوعًا بأسلوبه الذي يزيل الإنسانيات، بل مجذوب بفعل الروح الفضيلة الشعرية للوصف الطقوسي. تغييراته لتردُّد النغمات على نحو ناعم رقيق للألوان، هي أفكار تنتمي إلى الرومانسية المتأخِّرة، تحل محل الوجدان في الرومانسية العليا.

كليوپاترا، الخاضعة لوصف جوتيه، تتفكَّك. فهي في هذه الحالة تتحوَّل إلى منخار، وشفة، وحواجب، وذقن! نحن قريبون جدًا من المشهد والتفاصيل، مثل جاليفر[1] Gulliver مباعدًا بين حلمتي العملاقة. عين جوتيه غازية، وجهة نظره ممزقة. وعند تصويره لبترارك أو رسمه إياه بالكلمات، قام على نحو مشابه بتفكيك الحبيبة أو العشيقة. إن جوتيه يخترع الرسم بالكلمات أو التشريح الانحطاطي، مثل كتالوج من الأجزاء الموثَّقة توثيقًا رائعًا تفكك الكل. فالطاقة الأدبية مستغرقة في الأسماء وصفاتها التي يتم مضاعفتها مثل الكنيات الرسمية. ولا يوجد سوى أفعال قليلة عند جوتيه. كل شيء يسبح طافيًا في صيغة البدل أو عطف البيان apposition. وهذا هو مصدر أسلوب باتر Pater الذي يبطل مفعول الفعل. إن جوتيه يضفي الطابع الرسمي على ما هو السلبية في المدرسة الرومانسية، واضعًا العالم مسطحًا على خلفية حقل الصورة. والأعين في قصة **ليلة مع كليوپاترا** ترى كل شيء. العين تصبح سجن العين. والسماء المقبَّبة الثقيلة هي العين إذ تختنق من فرط إدراكها.

الانحطاط مرض للعين الغربية. إنه تكثيف للتلصُّصية الكامنة في جميع الفنون. التجزيء التصويري لقصة **ليلة مع كليوپاترا** يجبر العين، ويجعل القارئ محنَّكًا ومجبرًا على المساعدة في إزالة الروحانية عن الواقع. جوتيه هو الجد الأعلى لنظرية الفن عند فراي Fry، نظرية

---

(1) **رحلات جاليفر** أشهر أعمال الكاتب جوناثان سويفت Jonathan Swift (1667–1745 م)، الذي يعده كثيرون أعظم مؤلف إنجليزي ساخر، تروي القصة حكاية لوموييل جاليفر Lemuel Gulliver وهو طبيب إنجليزي بارد الأعصاب، ونادرًا ما يبدي أي انطباع شخصي أو استجابة عاطفية عميقة. عمل جاليفر كطبيب فوق سفينة تتجه إلى الشرق، لكنها غرقت بعد أن ارتطمت بصخرة، وأخذ يسبح حتى وصل مجهدًا إلى شاطئ جزيرة ليليبوت حيث استغرق في نوم عميق. عندما استيقظ وجد نفسه مقيدًا إلى الأرض بعدد هائل من الخيوط القوية ومحاطًا بأقزام يحملون سهامًا وأقواسًا. واعتقدوا أنه عملاقًا جاء ليحطم بلدهم، واستخدموه في الحرب ضد أعدائهم، ثم قرروا قتله فهرب منهم. ثم قام جاليفر برحلة أخرى إلى برويدينغناغ Brobdingnag، بلاد العمالقة فوقع أسيرا في أيدي سكانها من العمالقة، وبدا بينهم كأنه قزم، لا يزيد طوله على بضع بوصات. وكانت تخفيه الزنابير التي في حجم العصافير، والكلاب التي في حجم الخيول. للمزيد انظر:
https://en.wikipedia.org/wiki/Gulliver%27s_Travels. [المترجم].

«الصورة الدالة». فالتبجيل الانحطاطي للجزء ينبع من رفض المحتوى الأخلاقي السائد، أليست الأخلاق هي إخضاع الجزء الأناني إلى الكل الاجتماعي؟ لنتذكر الذروة الانحطاطية في رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**، حيث تظهر الماركيزة القاتلة في البداية كقدم، أي جزءًا، بل جزء من هذا حتى، هو مشط القدم. وأعتقد أن جوتيه قد تشرَّب هذه التفاصيل، ووسَّعها في قصة كاملة، هي **قدم المومياء The Mummy Foot** (1840).

«أثناء تجوله في أحد متاجر التحف والأنتيكات، يشتري شخص محب للجمال قَدمَ مومياء؛ ليستخدمها كثقَّالة للورق. وهذه القدم التي يتم وصفها وصفًا دقيقًا، تعد كاملة الكمال من الناحية الفنية إلى درجة أنه في البداية يظن خطأ أنها جزء من تمثال. وفي تلك الليلة، تحضر ابنة الفرعون للمطالبة بقدمها، وهو ما يظهر وعلى غير المتوقَّع أمرًا فجًّا. تقفز القدم هنا وهنا لتملُص منها، وتدخل في حوار معها، وتصر- في لغة قبطية قديمة- على أنها لم تعد ملكًا لها. وبعد أن ينجح محب الجمال في التوفيق بين المتنازعتين ترضى القدم بأن تلتحم بالأميرة التي تطير مع قدمها عائدة عبر الزمن إلى وطنيهما. بالمناسبة، أنا لم أذكر الكورس، حيث القططة المحنَّطة تموء، وطيور أبو منجل تخفق بجناحيها، والشعوب الأفريقية ترنِّم «الأميرة هيرمونثيس عثرت على قدمها ثانية»[1]».

ما المعنى الحقيقي لهذه القصة؟ إن الجسد يعامل كعمل فني كصورة مجرد من المعنى الإنساني. فالقدم المباعة في متجر، مجرد شيء صناعي، تفصيلة من تفاصيل الديكور. **قدم المومياء** حكاية رمزية للجماليات الانحطاطية التي يعلن فيها الجزء عن نفيه؛ مستقلًا عن الكل. في قصة **الأنف The Nose** لـ «جوجل» Gogol (1835)، البطل هو من يعاني التقليص المُذل للملحقات، ولكن عند جوتيه فإن العمل أو الشيء الفني، الصورة المسقَطة بإيروتيكية هي التي تعاني من هذا. حكاية جوجل تتطلَّع إلى قصة التحوُّل أو **المسخ Metamorphosis** عند كافكا ككابوس لإرادة الذكر الممكنة والمقوِّية للذات. ولكن جوتيه معني باستقلال الفن الجديد. المسافة بين العين والهدف أو الشيء مسافة واسعة جدًا، إلى درجة أن الفنان يكون منفصلًا عن عمله، الصورة منفصلة عن المضمون، والجزء منفصل عن الكل. في الرينيسانس، **موسى Moses** لن يمشي، حتى على الرغم من أوامر ميكيلانجيلو. ولكن في الرومانسية، فإن العمل الفني متشظٍ إلى أجزاء مراقبة بعناية وثراء إلى درجة أن القدم، المحتقنة بسلطتها الخيالية، يمكنها أن تنتفض بعيدًا، وتأبى بوقاحة الرجوع إلى صاحبتها.

العين طاغية في مرحلة الرومانسية المتأخِّرة، وفعل الرؤية ملتهب إيروتيكيًا. وهذا ما قد

(1) The Works of Gautier, 6:342.

يؤدي إلى نوع من البارانويا، كما هو الحال في عين الشمس المحدقة عند كليوپاترا. التلصصية الجنسية، المتقطعة عند موپان، تصبح المركز في قصة جوتيه الملك كانندايلوس **King Candaules** (1844)، قصة طويلة تقوم على هيرودوت. نيسيا **Nyssia**، ملكة ليديا، يُشاع عنها أن لها بؤبؤًا مزدوجًا، يمكِّنها من الرؤية عبر الجدران. ولكن الغريب أنها هي أيضًا تكون منظورة ومراقبة. فالملك المتفاخر بصلف، يرتب لتكون زوجته مُرَاقبة تحت ملاحظة رجل آخر، هو جيجيز Gyges. وفي ثورة غضبها تقرِّر تخطيط مؤامرة لقتل كانندايلوس. إن الملكة تستشعر وقوع عين جيجيز عليها بواسطة «حساسية مغناطيسية حية مرهفة» في جلدها. وبشعورها أنها ملوَّثة، تأمر أن تُراق أباريق الماء على جسدها، كما لو كانت بهذا «الوضوء التطهُّري»، يمكنها «أن تمحو نجاسة نظرات جيجيز»، ونراها تفرك نفسها بحماس: «متمنية لو أن بإمكانها تمزيق جلدها الذي سقطت عليه أشعة عينه الحارقة والتي يبدو بالنسبة لها أنه ترك أثارًا عليها... 'أوه، تلك النظرات! تلك النظرات! إنها عالقة بي، تلفني، تغلفني، وتحرقني مثل «روب» نيسوس[1] Nessus المسموم؛ أشعر بها تحت ثوبي مثل نسيج ملتهب لا يمكن لأي شيء أن يفصله عن جسدي»[2].

قبل وبعد هذا الطقس القهري الذي يشبه طقس الليدي ماكبث، كانت نيسيا تُدعى «تمثال» الجمال الكامل. وكانندايلوس يعاملها خطأً بوصفها عملًا فنيًا لندَّاهة ذات قوة مستترة عجيبة. نيسيا تتمتع بعين شيطانية بائدة تخترق، وتصيب بالشلل. قوة البصر جنسية وعدوانية. فأن ترى أي أن تستحوذ ممتلكًا؛ وأن تُرى أي أن تُغتصب. ونيسيا بجعلها سلبية، ودون إرادة منها تحت نظر شخص آخر، تدفع إلى ثأر الدم. فهي، خلافًا للفتاة ذات الأعين الذهبية عند بلزاك، يمكنها ويجب أن تتعافى من حالة الحقيقية facticity الإيروتيكية. في هذه القصة نجد النظر يغيِّر كل ما يلمسه، يتأنَّى مثل الطيف. وجوتيه بالمعنى السابق يُعدُّ عليمًا باتصال العين الغربية، في هجوم حسِّي من جانب العقل الإمبريالي المتفحص.

---

(1) روب نيسوس أو قميص نيسوس هو الذي قتل هيراكليس أو هرقل في مؤامرة من حبيبته ديانيرا Deianeira، ظنًا منها أنه يخونها، حيث تقول الحكاية إنه بعد أن أطلق هيراكيس سهامه على الكنتوروس نيسوس الذي حاول خطف ديانيرا، أعطى نيسوس قميصه الملوث بدماء الهيدرا السامة لديانيرا وقال لها إذا حاول هيراكليس أن يتركك فألبسيه هذا القميص يعود إليك حبيبًا وعاشقًا، وصدقت ديانيرا حيلة نيسوس الذي كان يحتضر. وحينما كان هيراكليس في خدمة إحدى مليكات الإغريق انطلقت الشائعات في أذن ديانيرا لتوحي لها بأنه يخونها فأرسلت له قميص نيسوس ظنًا منها أنه سوف يعيده لحبها فارتداه هيراكليس وبدأ السم يسري في عروقه وعجز هيراكليس عن خلعه. ويُقال أن القميص أحرقه ودفعه إلى الإلقاء بنفسه في كومة من النار. [المترجم].

(2) Ibid., 4:344, 352.

لماذا هذا الهوس بالعلاقات المرئية عند جوتيه؟ لأن من وجهة نظر الرومانسية العليا، أن المخيلة وحدها يمكن أن تكون قوام العالم، وأنها تتفسّخ بفعل مظاهر القلق. ثمّة إفراط في ظواهر تغرق الوعي، لم تعد مرتبة ومنظمة من جانب المجتمع أو الدين. مخيلة الرومانسية المتأخِّرة تتقلّص في إرهاق، حامية نفسها بموتيفات الانغلاق. العالم ينهار إلى كومة من الأشياء، تحترمها حركة الانحطاط نظرًا لتفسُّخها المميت. إن جوتيه يقوم بابتكار الجماليات كطريقة للسيطرة الإدراكية. فما المواضيع المترفة التي توقف الحبكة في **ليلة مع كليوپاترا** إلا إضفاء للطقوسية على علاقة العين بالشيء. ثمّة مسافة جمالية مثبتة ينبثق عنها الفيض الماحي للظواهر. عند جوتيه، أن ترى يعني أن **تظل على مسافة**. فالفن عنده يبني كل شيء، جنسيًا وميتافيزيقيًا. إن جوتيه يبدع الأسلوب الانحطاطي، أي يجمِّد الكلمة لصالح الصورة حتى يسترضي العين الوثنية.

ديوان بودلير **أزهار الشر Flowers of Evil** (1857) مُهدى إلى «سيده» جوتيه. لقد ترجم بودلير إدجار پو Poe ومدحه كأنه نفسه الثانية. وقد كان الأب الروحي لـ إدجار پو هو كولريدج خصوصًا في قصائده السرية. ومن ثَمَّ، فإن كولريدج، آتيًا عبر پو، إلى بودلير، يشيطن جوتيه، بنسيميته البايرونية Byronic breeziness. نغمة بودلير الانحطاطية الجديدة متغطرسة وهيراطيقية، أو كهنوتية. قصائده هي مواجهات طقوسية مع رعب الجنس والطبيعة التي يحلِّلها ببلاغة سادية قاطعة. العالم الأرضي السفلي هو ثيمته الملحمية.

لا يمنح بودلير الطبيعة الأم لا إحسانَ روسو، ولا حراك ونشاط ساد. طبيعة بو الكولريدجية تتسم بالعدوانية، ولكنها تظل جليلة لبحر واسع مائج. ولكن بودلير شاعر المدينة الذي لم يعد هناك بالنسبة له مزيد من المغامرات. إنه يتبنَّى إرهاق الرومانسية المتأخِّرة عند كليوپاترا. بودلير يصنع تقليعة السأم ennui hip، وضعية طليعية. فالسأم تصديق على فرط خبرة المحنَّك: المرء الذي رأى وفعل كل شيء. وخلافًا لـ «پو»، لا يخترع بودلير أقنعة ذكرية ثانوية لنفسه. لأن موضوعه هو الذات كمقاطعة مصطنعة ومحاطة، مثل القلعة في قصة إدجار پو **قناع الموت الأحمر Masque of Red Death** التي تدخلها الطبيعة سرًا، وتصيبها بالخلل.

الجنس بالنسبة لبودلير تحديد وتقييد وليس تحريرًا. الرغبة التي هي بطبيعة الحال إيقاظ للفعل الذكوري، تجعل الذكر سلبيًا تجاه جسده الذي ولدته أمه. إنه يتعرَّض لخيانة جسده، فهو المولود بين أيادٍ نسائية عبر ضعف جنسي. فقوة الطبيعة منقادة بمصَّاصات دماء لا ترحم، الأقنعة الأكثر تعدُّدًا في شعر بودلير. وكما هو الحال عند إدجار بو، فإن المرأة دائمًا متفوِّقة لها اليد العليا. إن پو يحب أن يحلم بالسعادة المنزلية مع عروس- أم. أما نساء بودلير، فهن

متصلِّبات وغير أليفات. في مشهده الأمومي الوحيد «العملاقة The Giantess» يعيش مع تيتانة titaness، أو عملاقة بدائية في «ألعابها المريعة». إنه يتسلَّق «رُكبتيها الهائلتين»، وينام «مثل قرية بأكملها» في «ظل أثدائها». جسد الأنثى جغرافيا ذات منحنيات، كما في فينوس ويلندورف[1] Venus Willendorf. والاتصال الجنسي غير مطروح من الأساس، حيث الذكر لا يتجاوز حجم برغوث متدرِّب. النغمة الشمسية العابثة غير المعهودة في الأعمال الإيروتيكية عند بودلير، ممكنة هنا؛ لأن المشهد أكثر ميلًا إلى القِدم منه إلى الحداثة، مثل حقل ساليسبري Salisbury Plain الذي دفع وردزورث إلى عمل استثناء جنسي مشابه من أجل محاربته ما قبل التاريخية.

إن نساء بودلير مهدِّدات. «المرأة الملوثة» هي «آلة عمياء صماء، خلاقة في الوحشية»، «شاربة دماء العالم». والجمال هو «أم الهول» التي يُصاب كل الرجال بكدمات إثر الاصطدام بأثدائها الحجرية؛ فهي تمتلك «قلبًا ثلجيًّا»، ولا تنتحب أبدًا أو تضحك. إنها «ضخامة وحشية، مخيفة». إن جان دوفال أم الهول Jeanne Duval وسواس بودلير، تبدو مثل الرمال الماسحة والسماء الزرقاء لصحراء، لا تحس بمعاناة الإنسان». إنها ليست سوى «ذهب، وحديد، وضوء، وماس». فـ «بجلال المرأة العقيم البارد»، تشرق مثل «نجمة عديمة الفائدة». ودوفال لها «جسد جميل كالنحاس المصقول». إنها «أفعوان متلألئ بعينين تشبهان «جوهرتان باردتان يمتزج فيهما الذهب مع الحديد». إنها «بهيمة حرون وحشية»؛ تحديقها الشبيه بتحديق القطة الباردة «يقطع ويشق مثل سهم». هي «أمازونة غير إنسانية» و«ملاك عظيم برونزي الجبين»، و«خنجر ساحر» يقفز من جرابه.

ماري داوبرون Mary Daubrun شخصية أخرى من بين الشخصيات المفضَّلة لدى الشاعر، هي سفينة بمقدمة بارزة. أثداؤها دروع «مسلحة بنقاط وردية». وذراعاها الذكوريتان، مثل ذراعيّ هرقل الوليد، هما «المنافسان القويان للأصَلات العاصرة اللامعة»؛ صُنعا ليعتصرا عشيقها وطبعه على صدرها[2]. العاهرة المتنبِّئة، في مسوخ «مصاصة الدماء»، تبرز بسفور «أنا- لمن يراني عارية دون حجاب- أحل محل القمر، والشمس، والسماء، والنجوم!»، وهي بامتصاصها النخاع من عظام ضحيتها، تتحوَّل إلى كيس من القيح، وهيكل مجلجل، تصرخ

(1) راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب. [المترجم].

(2) My translation. «Tu mettrais l›univers,» «La Beaute,» «Hymne a la Beaute,» «Avec ses vetements,» Le Lethe,» «Le Serpent qui danse,» «Je t'adore,» «La Chat,» «Deullum,» «Je te donne ces vers,» Le Possede,» «Le Beau Navire.»

بصرير في فراشه. مصاصة الدماء هي الطبيعة الأم دائمة التغير، عناقها اغتصاب ونشوة.. موت وتحلُّل.

نساء بودلير الشيطانيات يشجبن نعومة روسو ورقَّته. فهن يمتلكن العقم السادي، ويطلقن عنصر الخصوبة الأرضي السفلي. إنهن صبَّات عمودية غير عضوية من الحديد والحجر، والزواحف هي رفاقهن الوحيدون من بين الأحياء. صلابتهن المعدنية مستمَدة من مأواهن المجدب العاقر، أرض مفقودة، حضرية الطابع من المعدن، والرخام، والماء، تحجّر اللحم («حلم باريسي»). وهن مثل هارلوت Harlot عند بليك، إلاهات- مدينة أرضها ملوَّثة. يقول جوتيه عن النساء الأسطوريات عند بودلير، «اللاتي لا يمكن تسميتهن To none can a name be given»فهن أنماط ولسن أشخاصًا»[1]. ودائمًا ما تكون إزالة بعد الشخصية إضفاء للذكورية على المرأة. فالأقنعة الأنثوية عند بودلير مخنَّثة بسبب عدم اكتراثهن الفارغ بالإنسان. العقم والبلادة الوجدانية في امرأة ذات أثداء ثقيلة تشكِّل تصنيفي للمخنَّثة كامرأة قوية سليطة. والنساء من هذا النوع عند بودلير يشبهن نساء ميكيلانجيلو في كنيسة ميديتشي الأسلوبية، كنموذج مواز يشير إليه الشاعر في قصيدة «المثالي The Ideal». بودلير ليس شغوفًا بالفتاة الصبي، أو بالمخنَّثات في ملابس الرجال. المخنَّثة عنده لا بد أن تكون أنثى فاحشة في محيط شكلي جسدي. فهو لا يبحث في النساء إلا عن تأكيد هيراركي، فلا فائدة أخرى لهن، لكونهن متجرِّدات من وظيفتهن الجنسية والتناسلية.

ولكن ماذا عن الذكر الذي يسكن هذا العالم الذي تخرِّبه المرأة؟ إننا نلتقي به في «رحلة بحرية إلى كيثيرا A Voyage to Cythera» تلك التي تمثِّل بالنسبة لي إحدى قصائد القرن. ثمَّة سفينة جميع قلوعها منشورة في البحر. وقلب الشاعر يطير فرحًا حول حبال السفينة، مثل طائر في سماء صافية بلا سحب. وفجأة تظهر أمامها جزيرة حجرية سوداء، هي «كيثيرا» Cethera التي سعدت من قبل بميلاد فينوس. وعلى مشنقة ثلاثية تتدلَّى صورة الشاعر، جثة خربتها الطيور، فنقرت عينيه وأكلت أعضاءه الجنسية. ومجموعة مزمجرة من الذئاب تنتظر الفضلات. كيثيرا هنا هي عالم الخبرة الجنسية التي يضغط عليها الشاعر في سبيل تكشف مرعب ومريع. ومن ناحية البناء الفني، تتردَّد في القصيدة أصداء قصيدة **قناع الموت الأحمر** لإدجار بو، بشبحها المناخي في كَفَنٍ دموي. بودلير يمثل الانغلاق الانحطاطي بمعاني إدراكية تمامًا. وتفتتح القصيدة في فضاء وانتعاش، وحركة حرة، ثم تنغلق على صورة عزلوية، حيث قرين الشاعر الذي تتثبَّت عليه العين بهوسٍ ووسوسة. الطبيعة تضمحل داخل ذاتها المتقلِّصة.

(1) Art and Criticism, in Works, 12:66.

تتحرَّك قصيدة «رحلة بحرية إلى كيثيرا» من البراءة إلى الخبرة، ومن الرومانسية العليا إلى الرومانسية المتأخِّرة. الوهم الأولي الذي تنطوي عليه القصيدة، يدور حول الطبيعة التي تبدو حميدة وليست خبيثة. الشاعر المضلَّل بروسو، يفكر في نبات الآس العطري الأخضر، والأزهار المتفتِّحة.. ولكن واقع الطبيعة سادي، حيث الدم في الأسنان والمخالب. أوديسيوس المشدود إلى الصاري، يرى أكداسًا من الهياكل العظمية المتحلِّلة متناثرة على أرض جزيرة الناتشات Sirens. وكاهنة بودلير الشهوانية، تتجوَّل في روضة معبد تنتمي إلى العصر الوثني تدمج بين الجنس والدين. المشنقة هي الصليب حال تفكيكه العالم الجنسي. إنها أيضًا شجرة الطبيعة، شجرة سرو أسود على خلفية السماء. الإنسان مصلوب على جسده نفسه. فالشجرة الانحطاطية للطبيعة محملة بفاكهة نتنة، جثة «ناضجة» جلدها يتفتَّق، وتتساقط منها مادة قذرة.

وقرين بودلير مخنَّثة، هي البطلة الذكر male heroine، شهيدة رومانسية. الذكر السلبي واقع تحت هجوم طيور ذات مناقير ثاقبة، تخترق الرغبات الجنسية. حمَّامات فينوس تتحوَّل إلى بوم هاربي Harpy الناتشات. والضحية مخصي وجسده معاد تشكيله في أنوثة استعراضية: عيناه ثقبان، وبطنه تبرز منها أحشاؤه. ومثل موريللا Morella، عند إدجار پو، فهو يلد نسخة- أقل من نفسه- في لحظة الموت. السجق النتن من أمعائه المدلاة يعبِّر عن محاكاة ساخرة من أعضائه الجنسية المتلاشية. الأعضاء الحيوية مفقودة لأن الجسد الإنساني هو سكن منقسم ضد نفسه، متفكِّك بفعل الحاجات الجسدية. الطبيعة تجبر الإنسان على نشاط جنسي، ثم تعاقبه بمرض الزهري، وأمراض تناسلية بسبب هبة فينوس. «أن تقوم برحلة بحرية إلى كيثيرا» كان تعبير فرنسي دارج للدلالة على ممارسة الجنس[1]. إن بودلير، ملهمًا بنيرفال Nerval، ربما يكون مراجعًا وباستهزاء للوحة ڤاتو[2] Watteau المتدفِّقة **زيارة إلى كيثيرا** (1717). فهو في قصيدة أخرى يقول: «أنا الجرح والسكين!»، إنه مازوخي أنثوي

---

(1) Alfred Delvau, Dictionnaire erotique, nouv. Ed. (Basel, 1891), 373.

ولقد مات ديدلفا في السنة نفسها مع بودلير، لذا فإن تعريفه يفترض أن يكون معاصرًا.

(2) **أنطوان ڤاتو** Antoine Watteau رسّام فرنسي. انقطع عن الحركة الأكاديمية التي ميزت القرن السابع عشر، فاستوحى فنه من أعمال روبنس والمدرسة الفينيسية (نسبة إلى البندقية)، عايش فترة الرخاء التي عرفها المجتمع الفرنسي، وتحت أضواء هذا المجتمع المخملي طور لنفسه أسلوبا خاصا تجلى في الصور التي أنجزها عن المشاهد الكوميدية (الحب في المسرح الفرنسي، متحف برلين) ومشاهد الحفلات الراقية، وهو النوع الذي استحدثه واختص به عن غيره، وتعتبر لوحته الموسومة «زيارة إلى جزيرة كيثيرا» أهم أعماله على الإطلاق Pilgrimage to Cythera. يعتبر «واتو» رسامًا وملوِّنًا من الطراز الأول، عرف كيف ينقل مشاعره المتدفقة عن طريق الريشة، للمزيد يمكن الاطلاع عبر هذه الوصلة على **حياته وأعماله**. نسخة إلكترونية على موقع المعرفة. [المترجم].

في الوقت نفسه الذي يكون فيه ذكريًا ساديًا، في جماع نفسي معذَّب، ثمَّة إساءة للذات على الطريقة الانحطاطية. في قصيدة «رحلة بحرية إلى كيثيرا»، نجد الذات المبالغ في توسيعها خلال مرحلة الرومانسية العليا، تعامل هنا معاملة صارمة من خلال طقوسية عامة للاستعباد الرومانسي المتأخر.

ونجد سلبية البشرية جمعاء تجاه الطبيعة الضارية؛ تتخذ طابعًا دراميًا بامتياز في قصيدة «جثة» A Carcass. فبتجواله صباح يوم صيفي، يتعثَّر الشاعر هو وحبيبته في جثة حيوان: «الأرجل مرفوعة في الهواء، مثل امرأة داعرة/ سموم محترقة مرتشحة»، تفتح بطنها النتن إلى السماء. «كانت الشمس ساطعة على تلك النتانة/ بغية أن تطهوَها على الوجه الأكمل، لتسدي للطبيعة العظمى ضِعف/ كل ما جمعته معًا مائة مرة». رائحة الجثة «المتفتحة مثل زهرة»، نتانة مزكمة للأنوف. الذباب يطن، واليرقات تصعد وتهبط مثل موجة فائرة. الجثة تصدر «موسيقى غريبة»، مثل الماء والرياح أو الحبوب في سلة المذراة. صورتها ترتجف وتتحلَّل على نحو خيالي. «أنثى كلب جائعة تتوارى غاضبة إثر انزعاجها من مقاطعة المشاهدين لها. الشاعر يخبر حبيبته وبرقة»، ستكونين مثل هذه القذارة، هذه العدوى المريعة، «نجمة في عيني!». وعندما تتعفنين وسط العظام، ستأتي آفة مثل «حبي المفكَّك» لتلتهمك بالقبلات. رومانسة منحطَّة، حلوة وحامضة.

تبدو قصيدة «رحلة بحرية إلى كيثيرا» بورتريهًا شخصيًا للفنان كضحية طقوسية، حيث يواجه الشاعر قرينه المتدهور جسديًا، كما سيفعل دوريان جراي Dorian Gray مع صورته البالية المتآكلة. في قصيدة «جثة» يجبر بودلير حبيبته على مواجهة قرينتها، جثة حيوان نتنة متعفِّنة، تستغلها الطبيعة القادرة لتغذية ميكروباتها، وطفيلياتها، ووحوشها. القصيدة نوع من **الطبيعة ضيفة على العشاء déjeuner sur l'herbe (nature is dining at home!)**. جنس أو جندر الجثة وهويتها بل وحتى سلامتها كشيء، كلها تنحسر وتتراجع. لقد تقلَّصت إلى جزيئات بدائية أولية. اليرقات المتجمِّعة ما هي إلا رؤية تنبؤية لعملية الطبيعة الجامدة عديمة الحياة، أو مادة في حركة موجية جزيئية. و«الموسيقى الغريبة» عند بودلير مسموعة أيضًا في رواية ملفيل Melville **موبي ديك Moby-Dick**، حيث ثمَّة حديقة استوائية تغمغم، وتطن مثل انبلاج الطبيعة النباتية.

وفي الصورة الكلاسيكية المصقولة للقصيدة ومحتواها الفظ، وترابط الجمال والاشمئزاز، نرى انعكاسًا لما تقوم به الطبيعة من فصل واضح ما بين الحالة الشمسية، وبين أكل لحوم البشر cannibalism. إن بودلير يستحضر المغازلات المبجَّلة لشعر الحب وبسخرية؛ لينتقد فيزيقية

الطبيعة الوحشية التي لا تتناسب معها تلك المغازلات على الإطلاق. الـ «جثة» تمثل في تقاليد **اغتنام اليوم**[1] **carpe diem** أو بالتعبير الشائع **انتهز الفرصة**، فقصائد عصر النهضة تعيش أيضًا على موت المستقبل، وتحلُّل جثة الحبيبة شديدة العذرية. ولكن لنلحظ ابتكار بودلير في مرحلة الرومانسية المتأخِّرة؛ فهو لم يعد يستخدم الموت كحجة لانتزاع الصنائع الجنسية، حيث دائمًا ما ينحرف الانحطاط عن التجربة الجنسية. الجماع بعيد عن أفكاره تمامًا. والحقيقة أنه لو كان ثمَّة إيروتيكية في القصيدة- وهو يقدِّمها ظاهريًا عبر مقارنة الجثة بالعاهرة الرافعة لرجليها مثل جناحي نسر- فإن هذه الإيروتيكية تنبثق من تخيُّل جسد الأنثى حال بدئه في تفكُّك انحطاطي مستقبلي. ففي الجمال الانحطاطي، كما نوَّهت سابقًا، ينتصر الجزء على الكل. وفي قصيدة "جثة" نطالع حالة الجنينية مقلوبة. الموت، يجبر الحبيبة أن تقلِّد تحلُّل وتفكُّك الحيوان، سوف يجعلها تسلم، وتتنازل عن نوعها الاجتماعي، وهويتها، وتماسكها. وهذا هو المشهد البدائي للتدهور الذي يثير الشاعر- اشتهاء للموتى مسبق. الحبيبة المفتخرة سوف تُغتصب على يد الطبيعة الأم المهيمنة، العاهرة الغيور ذات الناب الأزرق السام تتربَّص في الظل.

إذن يتم نزع الجنس عن المرأة عند بودلير عن طريق تحويلها إلى مصاصة دماء، أو جثة، أو سحاقية كما سنرى. لقد كان **السحاقيات The Lisbians** هو العنوان الأول لديوان **أزهار الشر** الذي أعلن عنه الناشر عام 1846. ويقول مارتن تيرنل Martin Turnell إن «شغف بودلير بالسحاقية شيء يكتنفه الغموض، لم يواجهه أحد بطريقة مُرضية وبما يتناسب مع البروز الذي ظهر به هذا الشغف في شعره»[2]. أما بروست Proust ووفقًا لـ جايد Guide، فقد اعتقد أن الثيمة قد أثبتت مثلية بودلير[3]. وإني لأشك في هذا، وذلك لأن بودلير نادرًا ما استطاب الجمال الذَّكَر. وفي حل هذا الغموض يكمن مبدئي الخاص بالتبديل الجنسي sexual metathesis «التغيير الجنسي الفني».

---

(1) عنوان مقطع من قصيدة لاتينية لهوراس Horace. وترجمة Crape diem «**اغتنام اليوم**». والتعريف العام لكلمة «carpe» هو «يلتقط» أو «يقتطف»، على الرغم من استخدام هوراس للكلمة بمعنى «استخدم، أسعد». في قصيدة هوراس، العبارة جزء من المقطع « diem quam minimum credula postero » ((Seize the day, trusting as little as possible in the future) أي اغتنم اليوم ولا تفكر كثيرًا في المستقبل، وتقول القصيدة إن المستقبل غير معروف، والإنسان يجب أن يخفض آماله إلى مستقبل قصير، وإن كل واحد يشرب نبيذه بمعنى أن كل إنسان ينشغل بأحواله. وبالمقارنة مع عبارة الكتاب المقدس «كل واشرب وامرح، لأننا غدا نموت»، فإن هناك تركيزًا على الاستفادة القصوى من الفرص المتاحة حاليًا؛ لأن الحياة قصيرة والوقت سريع الزوال. انظر أيضًا: «سفر الجامعة». [المترجم].

(2) Baudelaire (New York, 1954), 204-05

(3) The Journals of Andre Gide, trans. Justin O'Brien (New York, 1948), 2:265.

القصيدة الأكثر انغماسًا في الترف ضمن القصائد السحاقية هي «النساء الملاعين دلفيت وهيبوليت» Damned Women: Delphine and Hippolyte. في غرفة بستائر معتمة، تضطجع هيبوليت الشابة منتحبة على وسائد معطَّرة. بينما دلفين، مثل نَمِرة، تحدِّق في قدميها. لقد وقع أول جماع جنسي بينهما للتو. قبلات النساء، كما تقول دلفين، خفيفة ناعمة، بينما قبلات الرجال مثل الثيران ذات حوافر ثقيلة، وكأنهم يحفرون أخاديد في أجساد النساء بدواليب الشاحنات أو «حواف المحراث المخترقة». ريفيون وخرقاء! هيبوليت تقدر وصاية دلفين الإيروتيكية (مثلما إيوجين عند ساد مع مدام دي سان- أنجي) ولكنها تشعر بتوتر وتخمة، كما لو كانت قد التهمت وجبة مسائية دسمة للغاية. وتندفع الأشباح السوداء عليها، وتقودها عبر طرق يحدها «أفق دموي»، الجاذبية المغناطيسية للقهر والإرغام الرومانسي. وبهزها لبدة شعرها، تدخل دليفن في حالة غضب a snit، مهيلة اللعنات على الغبي «الحالم عديم المنفعة»، أول من مزج بين الأخلاق والحب. هيبوليت، مستنزفة، تتوق إلى التلاشي والعدم في صدر دلفين. وفجأة يتدخَّل صوت الشاعر الحزين: «فلتخسأن، فلتخسأن أيتها الضحايا المنتحبات، لتخسأن إلى طريق الجحيم الأبدي!!». السحاقيات سوف يحترقن إلى الأبد في عاطفتهن التي لا تشبع. فسوف يطُفْن الصحراء كمنفيات محترقات من مدن الحقل، فارات من لا نهاية أرواحهن.

بودلير مدين في هذه القصيدة الطويلة الملهبة للمشاعر إلى بلزاك. فدلفين وهيبوليت هما الماركيزة دو سان ريال وباكيتا فالديس، ونحن في مخدع قصيدة **الفتاة ذات الأعين الذهبية**.[1] السيكودراما هنا مطابقة تمامًا؛ شخصية شرسة جنسيًا عدائية، تحبس وتأسر براءة هشة في مكان منعزل ترف محاط بفوبيا الأماكن المغلقة. إن بلزاك لم يقْرَب مطلقًا من لحظة الاتحاد السحاقي الذي لا يظهر سوى مرة واحدة في مواعيد الغرام التي انطوت على تخنُّث دي مارسيا، بارتدائه ملابس النساء. ولكن في قصيدة «دلفين وهيبوليت» نكون نحن أنفسنا قريبين جدًا من الشخصيات **ما بعد الجماع post coitum** إلى درجة أن وجودنا الخفي يلهب الأجواء التي تعد في حدِّ ذاتها أجواء قامعة. وتأتي تلصُّصية الشاعر والقارئ المحسوسة، من قصة **الآنسة موبان** عند جوتيه. فـ«الأفق الدموي» لدى هيبوليت يفتحها جنسيًا، ولكنه يغلق الفضاء أو الحيز الأرضي، يأتي من **ليلة مع كليوباترا** لجوتيه أيضًا. بودلير يعيد تشكيل العالم الجنسي بمعانٍ أنثوية تمامًا. المرأة قابرة لنفسها في خلية منحرفة من التوحُّد الجنسي مع الذات. ودلفين إنما تعيد الأحكام الجمالية للآنسة موبان، حيث النساء محسَّنات إيروتيكيًا، بينما الرجال وحوش خرقاء.

---

(1) راجع: الفصل الخامس عشر. [المترجم].

السحاقية هي خرق للطبيعة المتناسلة التي يتشوق بودلير دائمًا لإهانتها. ومن ثَمَّ، فإن السحاقية هي امرأة أخرى عقيم، مثل هؤلاء مصَّاصات دماء- المدينة- المعدنيات. ويعتقد بودلير أن المثلية الجنسية كممارسة غير طبيعية، لا يمكنها أبدًا أن تشبَع إشباعًا كاملًا. إنها ممارسة نبيلة لـ «المستحيل» الذي يجتذب جوتيه. وفي قصيدة أقصر، أخرى بعنوان «النساء الملاعين» Damned Women يمدح بودلير النساء «الظمآوات اللائي لا يرتوين» بوصفهن «عذروات، وشيطانات، ووحوش، وشهيدات/ أرواح عظيمة محتقرات للواقع. باحثات عن اللامحدود». إنه يعتبر السحاقيات عظيمات لأنهن يتحدين المجتمع والدين والطبيعة. واحتفاء بودلير بالسحاقية، لا يجب التعامل معه خطأ على أنه «سحاقية جنسية». فهو لم يكن له أن يكون رقيبًا لحقوق المثليين. وهنا نتذكَّر ملاحظة والتر بنيامين Walter Benjamin الذي يقول عن بودلير إن «الطرد من المجتمع بالنسبة له كان يمثل أمرًا لا ينفصل عن الطبيعة البطولية لهذه العاطفة»[1]. ومن هنا تأتي الخلفية الميتافيزيقية الهائلة للذروة في قصيدة «دلفين وهيبوليت». فالقصيدة تفتح بسينمائية حميمية المحدع البليدة المعالجة على أرض ضياع واسعة، الجغرافيا الأخلاقية للسحاقية. وبودلير مثل دانتي، يرى الملعونة ملطومة بالرياح ولهيب الغربة.

في هذه القصيدة يمثِّل فعل الجنس مصيرًا، تمامًا مثلما كان هوية أخوية في رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**. فالمرأتان عند بودلير تتسمَّيان بأسماء إغريقية، وربما تكونان أيضًا مواطنتين من ليسبوس Lesbos، ولكن الرؤية العالمية للقصيدة هي رؤية مسيحية. هيبوليت مغلوبة بالخطيئة، ودلفين تشجب يسوع «الحالم الذي لا فائدة منه» على تدهور «المشكلة التي لا تحل» للجنس. وقد تكون المسيحية هي الغريم، ولكن المسيحية أيضًا هي التي تمنح السحاقية الحيثية الأخلاقية، أو بالأحرى اللاأخلاقية. يقول بودلير: «إن السرور الشهواني الأعلى للحب، يكمن في يقين فعل الشر. فهو، أي بودلير، يحتاج- على طريقة ساد- إلى ثوابت الدين المنظم؛ ليضفي على غضبه دلالة أخلاقية، ومن ثم شحذًا إيروتيكيًا. فهو يسعى دائمًا حسبما يعلِّق كولن ويلسون Colin Wilson: إلى الانتهاك المجاني للتابو أو المحرم[2]. الصدمة الأصلية لقصيدة «دلفين وهيبوليت» مفقودة بدرجة كبيرة بالنسبة لزمننا الأكثر تسامحًا. فاليوم، لا يمكن لأي شيء جنسي أن يظهر شريرًا بدرجة كبيرة، ما لم يتم تهويله وتضخيمه بالعنف. فالنشاط الجنسي انتابه نوع من النقصان أو التضاؤل بسبب كسبه الحرب مع الدين.

(1) Charles Baudelaire, trans. Harry Zohn (London, 1973), 93.

(2) Origins of the Sexual Impulse (London, 1963), 228.

قصيدة «دلفين وهيبوليت» تُعدُّ غريبة إلى درجة كبيرة على بودلير، في احتوائها على امرأة كاملة الأنوثة، تقع ضحية لإغواء سحاقية. من هي هيبوليت؟ أقول إنها بودلير نفسه، الذي طابق بين نفسه وبين الشريك السلبي في جماع سحاقي، بالاعوجاج الجريء نفسه للنوع الاجتماعي/ الجندر الخيالي عند كولريدج في قصيدة **كريستابل**. فبودلير، كما هو دائمًا، خاضع هيراركيًا لمصاصة الدماء الشرسة. ولقد عثرت على صور في أعمال أخرى عند كولرديج، تؤكِّد إسقاطاته على بطلته المتعرِّضة لصدمة مؤثِّرة. وثمَّة موازاة بين «دلفين وهيبوليت»، وبين «رحلة بحرية إلى كيثيرا». فهيبوليت تتعرَّض مثل قرين الشاعر المشنوق، للهجوم من مخلوقات سوداء انقضاضية، هم أشباح في قصيدة وغربان في أخرى. بودلير يعطي جين دوفال Jeanne Duval التي تظهر كـ «إلهة غريبة الأطوار» اسم سحاقية رومانية سيئة السمعة «أنا لست قادرًا يا مجايرا Megaera الفاجرة، على أن أكسر شجاعتك وأن أمنعك من الاقتراب، وأن أصبح بروسربين Proserpine في جحيم فراشك!»، (Sed non sediata).

بودلير نادم على عجزه عن القيام في الحياة الواقعية بما يحقِّقه بتألُّق في قصيدة «دلفين وهيبوليت»: أي أن يحوِّل نفسه إلى امرأة؛ ليستحوذ على انتباه سحاقية مهيمنة. فلو كان هو العذراء بيرسوفون Persophone، فإن دوفال هي بلوتو Pluto الطير الكاسر إله العالم السفلي، الذي يتمثَّل هنا في فراش عاهرة مزدحم وفاسد. وفي القصيدة الأقصر «النساء الملعونات» نرى السحاقيات المهووسات، هن «الأخوات المسكينات» للشاعر. وفي أماكن أخرى نطالعه ينادي «القارئ المنافق» «قرينه»، و«أخوه». إذن الأخوات السحاقيات عند بودلير هن أيضًا قرناؤه. ولقد كان عنوان **السحاقيات** توصيف للذات. فرأس أورفيوس Orpheus التي تمزِّقها تابعات ديونيسوس، قد سبحت طافية من ثيراس Therace إلى ليسبوس Lesbos: بودلير هو المرأة المضطهدة الأورفية، سحاقية كشاعر وكقناع جنسي أيضًا. ولقد كان الشاعر السحاقي الأول مخنَّثًا: بودلير، مردِّدًا أصداء هوراس Horace، يدعوها «صافو الذكر، العاشق والشاعر». فهي ذكر لا لكونها ترغب في النساء مثل رجل فحسب، بل لأنها شاعر «le poëte».

إن قصائد بودلير السحاقية تمثِّل آليات أو ميكانيزمات نفسية معقَّدة: أولًا، السحاقية المتعدِّية للنوع تصادر على الامتياز الذكري لفض البكارة. ثانيًا، أن تغيير النوع الاجتماعي للشاعر، يكثِّف السلبية الإيروتيكية قرينة خضوعه المعتاد للنساء. ثالثًا، النساء منشغلات جنسيًا ببعضهن بعضًا يوقفن تلقائيًا الإلزام أو القيد الذكوري. فالرجل يستمتع بالعفو الجنسي

من مخاوف اللعنة المذلّة. رابعًا، أن الحياة الإيروتيكية لسحاقية ما، هي غرفة مغلقة لا يمكن للرجل أن يخترقها. فالسحاقية تحفظ سر الأم الكبرى بالنسبة لشاعر يرى أن عمليات الطبيعة بلا جدوى. فالشاعر بتحوله إلى سحاقية، يربح في الحال حق الدخول إلى القلب الجنسي للظلام. خامسًا، تعقيم السحاقية ذاتيًا يبطل الخصوبة في معاندة للطبيعة، التي تمثّل لبودلير فوضى مجرَّدة من «النباتات المقدسة» الذي لا يمكن أن يحرِّكه[1]. ومن هنا يأتي التكرار المتزايد للسحاقية التي يسجّلها الشاعر بتشوُّق، مميزًا التدهور أو الانحطاط النبوئي للطبيعة.

لقد تسبَّبت قصائد الجنس في ديوان **أزهار الشر** في فضيحة، كما تم مصادرة بروفات الكتاب. ولقد تمَّت محاكمة بودلير وناشره، وحُكم عليهما بغرامة. وكانت القصائد الستة التي تم التصريح بأنها تمثّل «إساءة ضد الأخلاق والعفَّة»، مشجوبة ممنوعة من قبل الرقابة، وتم حظرها رسميًا حتى فُكَّ الحظر عنها عام 1949. وهذه القصائد الست شملت «دلفين وهيبوليت»، و«ليسبوس Lesbos»، و«التحوُّلات مصَّاصة الدماء المسخية Metamorphoses of the Vampire». وقد كانت لقصيدة «دلفين وهيبوليت» سلالة أو أعقاب مختلفة، إبَّان العقد التالي. فقصيدة كوربيه Courbet **النائمون The Sleeper** (1866)، مدينة بلا شك إلى بودلير وبلزاك. ففيها امرأتان إحداهما شقراء والأخرى سمراء، تضَّطجعان عاريتين ومجدولتيْن حول بعضهما بشهوانية، وفيها لآلئ مكسورة ومشط شَعر مرمي على فراش في حالة فوضى كدليل إيروتيكي على التعجُّل والارتباك. وفي الخلفية ستارة ثقيلة من القطيفة الزرقاء الداكنة، مثل سحابة مهدِّدة لسماء ليلة بودليرية. وثمَّة نموذجان لإضفاء الدراما الشعرية على قصيدة «دلفين وهيبوليت»؛ قصيدة سوينبرن Swinburne **أناكتوريا في القصائد والأشعار الغنائية Anactoria in Poems and Ballads** (1866) وقصيدة فيرلين Verlaine الرفيقات: **مشاهد للحب السحاقي Girls friends: Scenes of Sapphic Love** (1867). الإسقاطات الذاتية لهذين الشاعرين كانت مازوخية بوضوح. ونظرية بروست Proust حول أن ثيمات بودلير السحاقية تثبت المثلية الجنسية قد تتناسب على نحو أفضل مع المثلية الصريحة عند فيرلين. وبروست، مثله مثل الجميع، يتغاضى عن معنى السحاقية الرمزي الوارد في نظرية الطبيعة خلال القرن التاسع عشر. وقد نقل في الحقيقة إلى بودلير استخدامه المثلي للتبديل الجنسي في كتابه **تذكُّر أشياء مضت Remembrance**

(1) To Fernand Desnoyers (1853-54), in Correspondance, ed. Claude Pichois (Paris, 1973), 1:248. The wonderful phrase is «légumes sanctifies.» Earlier he says, «Je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux.»

of Things Past؛ حيث التحوُّل السري لألفريد أجوستينيلي Alfred Agostinelli الرائع، إلى ألبرتاين السحاقية، هو عمل متمرِّس ومحنك نابع من مخيلة الرومانسية المتأخِّرة. ألبرتاين أسيرة الحب الغامضة التي تنحدر من «الفتاة ذات الأعين الذهبية»، لم تنزلق إلى نوعها الاجتماعي الجديد، من دون إثارة الشك في الباريسيين العارفين[1].

ويحتوي نثر بودلير على نظرية لقناع الذكر المثالي. فقصيدة **رسَّام الحياة الحديثة The Painter of Modern Life** (1863) النثرية تجعل نموذج الغندور ملخِّصًا للأسلوب الشخصي. إن بودلير يبني جزئيًا على مقال باربي دوريفل Barbey d'Aurevilly حول الغندرة dandyism (1845) التي تنحدر من كاتسليوني Castiglione. وبودلير يسمِّي الغندرة «عقيدة الذات» للمدرسة الرومانسية تنبثق عن «الحاجة المحترقة» لخلق «أصالة شخصية». ولقد كان سياسيو مرحلة الرومانسية العليا شعبيين وديمقراطيين، أما سياسيو الرومانسية المتأخِّرة؛ فقد كانوا رجعيين. والغندرة «نوع جديد من الأرستقراطية»، طائفة «متفاخرة وحصرية» تقاوم «المد الصاعد للديمقراطية الذي يغزو كل شيء ويجعله في مستوى واحد»[2]. فالرومانسية المتأخِّرة نخبوية متغطرسة، وهي النقطة التي يجب أن تُذكر لأوسكار وايلد الذي أضفى معجبوه الحالة العاطفية على وجهات نظره السياسية. إن بودلير يكره الثقافة الجماهيرية الجديدة التي يطابق بينها وبين تدنِّي المستوى. فهو يرفض بالقدر نفسه الإصلاحيين وفاعلي الخير. يقول جوتيه: «لقد كره بودلير القائمين بالأعمال الخيرية، والتقدميين، والشموليين، والمثاليين أو الطوباويين»[3]. وبتعبير آخر، لقد شجب بودلير الروسوية بجميع أشكالها. واليوم انتصرت الروسوية انتصارًا كبيرًا، إلى درجة أن الفنون والطليعة تعتبر مرادفات لليبرالية، وهو خطأ دعّمه مدرسو الأدب بانحيازهم إلى المدرسة الإنسانية. وأنا أتبع الانحطاطيين the Decadents في محاولة إخراج الإحسان والخير الروسوي، خارج الحوار عن الفن والطبيعة. قد هجا الانحطاطيون الإيمان الليبرالي بالتقدم بنبوءات حارة جدًا بالكارثة والانهيار الثقافي.

---

(1) تقول جانيت فوستر Jeannette H. Foster: «كولت Colette في Ces Plaisirs حكم على سحاقياته بأنهن وحوش صغيرات غير مقنعات، بينما تكتب ناتالي كليفورد بارني Natalie Clifford Barney عن تحذيره عندما ظهرت كتبه الأولى من صعوبة ترجمة خبرة جنس في ضوء خبرة الجنس الآخر.» Sex Variant Women in Literature (New York, 1956), 205.

(2) The Painter of Moder Life and Other Essays, trans. Jonathan Mayne (New York, 1965), 26-29.

(3) Art and Criticism, in Works, 12:43.

الغندور عند بودلير مخنَّث أپوللوني، يجرُّ خطًّا حادًا بوضوح ما بين نفسه وبين الواقع. يهدف الغندور صاحب «التفوُّق العقلي الأرستقراطي» إلى «التميُّز قبل كل شيء». فالتميُّز يعني الفوقية والانفصال. ومهنة الغندور هي الأناقة، مجسِّدًا «فكرة الجمال» الأفلاطونية في شخصه. إنه شخصية اصطناعية. الذات المنحوتة بكنتور أو محيط شكلي أپوللوني مستبد، أصبحت شيئًا أو عملًا فنيًا. في مرحلة الرومانسية المتأخِّرة، نجد الذات المتمدِّدة في الرومانسية العليا، مفتوحة بانتشاء على الطبيعة مثل حالة شلي مع الرياح الغربية، إذ يمر بحالة الحبس الكهنوتي. وقد كان بودلير أول فنان يعيش كمحب للجمال، ممارسًا ما اقتصر إدجار پو على تخيله. يقول سارتر إن بودلير حوَّل جماليات الغندور الإنجليزي الفحولية، إلى «غنج ودلال أنثوي»[1]. ولكن باربي Barby في واقع الأمر تسمِّي الغنادير «مخنَّثات التاريخ»، المنتمين إلى «جنس ثقافي فكري غير محسوم»، يجمع بين الألق والقوة[2]. لم يكن هناك شيء جماليًا في بودلير الكسول، الذي عمق «الأناقة والبياض الأنثوي» كما يقول جوتيه[3]. فجوتيه يلقبه بالقطة الحيوان المفضَّل لدى محبِّي الجمال والانحطاطيين. فالقطة أيضًا غندورة، باردة، أنيقة، ونرجسية، تجلب الأسلوب الهرمي المصري إلى الحياة الحديثة.

مثَّل المخنَّث الأپوللوني في كل من الفن الإغريقي وفن عصر النهضة، النظام الاجتماعي والقيم العامة. أما الغندور الأپوللوني عند بودلير فيمثِّل انفصال الفن عن المجتمع. حيث لا اعتراف بقوانين أخرى سوى قوانين الجمال. وقد تم إضعاف «شخصية» الرومانسية المتأخرة واستنزافها بفعل استبدادها. فبعد جيل بودلير يأتي قناع جنسي آخر أسمِّيه «الانحطاطي المحب للجمال المحروم»، مثل مخنَّث البلاط مدفوعًا نحو أنانيته الضيقة. إن نموذج كسول بودلير، ذلك المرهق القريب من الطبيعة، يظل مع محب الجمال حتى نهاية القرن. فنراه في لورد هنري ووتون Lord Henry Wotton عند أوسكار وايلد، بسجائره المحشوة بالحشيش. إلا أن ووتون ذلك الإنجليزي القوي محصَّن ضد المرض الاحتلالي لمحب

(1) Baudelaire, trans. Martin Turnell (New York, 1950), 147.

(2) The Anatomy of Dandyism, trans. D. B. Wyndham Lewis (London 1928), 65
على الرغم من أن مقال باربي غير منظم، إلا أن التقدم الفرنسي في التأمل الاجتماعي يتضح فعليًا من الموضعين التاليين. يقول توماس كارليل Thomas Carlyle إن «الغندور هو رجل يرتدي الملابس، رجل مهنته ومنصبه ووجوده يتمثل في ارتداء الملابس». غير أن باربي تقول «هنا تكمن الحقيقة المتباينة حول الغندرة. الملابس لا تفصل في الأمر شيئا على الإطلاق. فهي بالكاد تذكر» (8n).
Carlyle, Sartor Resartus and Selected Prose, intro. Herbert Sussman (New York, 1970), 248.

(3) Art and Criticism, in Works, 12:19.

الجمال المحروم، مرض إنهاك عصبي مغطًّى بتجميلات رهيبة. والأمثلة على ذلك نجدها في دي سنتيه Des Esseintes عند هويسمان Huysmans، وآشنباخ Aschenbach عند مان Mann، وكارلوس Charlus عند بروست Proust. وفي الحياة الواقعية، كانت هناك عابد الشيطان أليستر كراولي Satanist Aleister Crowley، والكونت روبرت دي مونتسيكيو Count Robert de Montesquiou، النموذج بالنسبة لكل من دي سنتيه وكارلوس. وفي القرن العشرين، هناك طبقة عالمية من المثليين الذكور المسنين، ينطبق عليهم هذا النمط، بأساليب خنثوية وادعاءات محبة الجمال. الصوت لاذع، والشكل نحيل مرتجف. الوجه الشاحب المنتفخ الذي يبدو بلا عظام، مثل وجه الآنسة هافيشان Miss Havisham، الحيزبون محمرَّة الوجه عند ديكنز Dickens. ولقد اجتازت الموضة المثلية هذا النمط في أمريكا، ولكنه لا يزال منتعشًا في البلدان اللاتينية. محب الجمال الهاوي هو مخنَّث أپولوني منحط.

هناك فصل آخر من رسَّام **الحياة الحديثة**، معني بالقناع الأنثوي الذي يناصر من أجله بودلير التطرف في التجميل. في موقع فرنسي فريد، نراه يبدِّد- بتوبيخ- فكرة أنه ينبغي استخدام الأحمر بحساب وبحرص لتعزيز الطبيعة: «من ذا الذي قد يجرأ أن يعيِّن للفن وظيفة عقيمة هي تقليد الطبيعة؟» إن روسو ووردزورث ينكمشان منسحبين إلى جحريهما. فمواد التجميل اصطناعية نقية، يقصد بها إخفاء العيوب المهينة للطبيعة، وخلق «وحدة مجرَّدة في لون الجلد ونسيجه». الوجه قناع، قماشة للرسم. وأدوات التجميل يجب أن تبدو غير طبيعية، مسرحانية. فالمرأة «معبودة» مجبرة على الظهور «ساحرة وخارقة للطبيعة». كل الموضة «هي تشويه جليل للطبيعة»[1]. إنني أعتبر الممثلة ستيفاني أودران Stephane Audran في فيلم Les Biches المثال النموذجي الأكثر إدهاشًا للتجميل البودليري. وكالعادة، بودلير يجعل المرأة معبودة ذات سطح معدني صلب. والتأكيد على سطح المرأة يعني إنكار حيزها الداخلي، أي عالمها الرحمي السديمي. المرأة التي تتجمل بالأحمر الثقيل- في القرن التاسع عشر، هي عاهرة (بيلي واتلنج Belle Watling في فيلم **ذهب مع الريح**)- رمز آخر للعقم البودليري.

في أماكن أخرى، يقول بودلير: «إن المرأة هي نقيض الغندور. لذا فهي لا بد أن تكون مصدر إلهام للرعب.. المرأة **طبيعية**، أي أنها دميمة بشعة»[2]. ولماذا الرعب؟ إنها كلمة مكثَّفة غريبة في سياق التحدث عن الغندور! والإجابة هي أن جسد مصَّاصات الدماء المعدني عند

(1) «In Praise of Cosmetics,» Painter, 33-34.

(2) «Mon Coeur mis a nu,» in Oeuvres, 1207.

بودلير، يقيِّد السيولة الأرضية ويحبس سفلية الطبيعة. المرأة نقيض الغندور؛ لأنها تفتقر إلى الكنتور الروحاني، وتسكن العالم التناسلي للسوائل، حيث تذوب الأشياء وتتحلَّل. والفن كله، بوصفه عقيدة للعمل أو الهدف المستقل، هو انطلاق من السيولة. والانحراف أو الميلان الانحطاطي عن الخبرة الجنسية، أمر متطابق مع الخلق الانحطاطي لعالم الأعمال أو الأشياء الفنية البراقة. كلاهما استجابات لرعب العالم الأنثوي السائل. المرأة البودليرية منيعة ليست قابلة للاختراق لا عقليًا ولا جسديًا. كيس القيح البشع لـ «التحولات المسخية لمصاصات الدماء»، يتصلَّب متحوِّلًا إلى حجر، لا يمكن مص الشاعر فيه. قصائد بودلير الوثنية تختم على الداخلانية الأنثوية، أمعاء الطبيعة الضارية.

إن رواية جوري كارل هويسمان Joris-Karl Huysmans **ضد الطبيعة A Rebours** تمد وتتوسع في استخدامها ابتكارات بلزاك، وجوتيه، وإدجار بو، وبودلير الانحطاطية. العنوان يعني «ضد الطبيعة» أو «ضد القمحة against the grain». إن البطل الخنوثي دي سنتيه Des Esseintes، نتاج خط أرستقراطي محارميّ متداعٍ، مثل آشر Usher عند إدجار بو. إذ يتقلَّص التوحُّد الذاتي الرومانسي إلى أقصى حدود الانغلاق الانحطاطي. ودي سنتيه إذ يشجب العلاقات الاجتماعية، إنما ينسحب إلى العالم المنغلق على ذاته في إيوانه المزخرف. كما أنه وبما يحيط به من فضول وأعمال فنية، يشبه فرعونًا قُبِر مع ممتلكاته. إنه الكاهن والمعبود في إطار عقيدته الخاصة. غير أن حلمه بالحرية الكاملة يتعرَّض للهزيمة؛ بفعل الاعتماد المذل على الآخرين: خدم، وأطباء، وأطباء أسنان، والبستانيين. رواية **ضد الطبيعة** تحتوي على التقلص الذاتي الساخر الخاص بها. فهي مثل رواية **مدام بوفاري**، تُظهِر الواقع المحبط لمثل وقيم البطل المترفعة إظهارًا كوميديًا، في حين يتطالق البطل مع المؤلف. إن دي سنتيه يريد الحياة فنية ومصطنعة برمتها. ولكن الطبيعة تنتقم لنفسها منه، معذِّبة إياه بآلام حادة ومبرحة في الأسنان، مسبِّبة له الغثيان حتى من عطره النادر، واختلالًا في معدته الرقيقة. ومن ثم فمع عجزه عن الأكل، نرى دي سنتيه يتناول طعامه من خلال حقنة شرجية، ما يمثل «أقصى انحراف عن المعيار» والذي يتمتع به كـ «استخفاف وازدراء سعيد ضد الطبيعة»: أية صفعة هذه على وجه الطبيعة الأم العجوز!»[1]. ولكن الرواية تنتهي بعودة محب الجمال الملازم للفراش- جبرًا- إلى المجتمع والطبيعة. إذن فالمشروع الانحطاطي يفشل.

ضد الطبيعة رواية من دون حبكة، تتسق والانسحاب الرومانسي من الفعل. إنها سيرة

(1) Against Nature, trans. Robert Baldick (Baltimore, 1959), 208-09.

هذه الترجمة الممتازة هي الأفضل حتى الآن.

ذاتية روحانية، تسجل رحلة عبر طرق الإدراك والخبرة، لا عبر المسافة. فصولها التي تحتوي أحداثًا قليلة، عبارة عن تأملات في **الأشياء**: كتب، وأزهار، وتحف. الأشخاص هم أشياء أيضًا. ودي سنتيه يجري على صبي تجربة سادية مفسدة؛ حين يحاول جعله مجرمًا. دي سنتيه يتَّصف بالتنحي الجنسي الانحطاطي. فهو يعبث، بنتائج ضعيفة، مع امرأتين ذكوريتين يأمل أن تعطياه حسًّا، أو شهوة جديدة. والسيدة أورانيا Miss Urania لاعبة أكروبات أمريكية، لها شعر صبي و«ذراعان حديديتان» هي نموذج إنسان آلي، وبطيئة بلا فطنة. وعندما يتحوَّل نوعها الاجتماعي/ الجندر المتحجِّر إلى أنثى، يسقطها دي سنتيه، كما لو كان ممسكًا بثمرة بطاطس ساخنة. فالواقع دائمًا ما يخذل المخيلة. والسيدة أورانيا كلها عضلات، ولا تتمتع بأي هيبة أو مهارة سرية خاصة. وهي ترفض غاضبة أن تتولَّى المسؤولية. ومن دون الإخضاع الجنسي البودليري، يكون دي سنتيه عنِّينًا (يبدو مثل هويسمان نفسه). ولكن قدرته تنتمي إلى عالم الأفعال الفظة. والإيروتيكية الانحطاطية هي إيروتيكية إدراكية أو دماغية.

وبخلاف إدجار بو، وبودلير، وسوينبرن، فإن هويسمان ليس لديه أنثى كامنة/ **أنيما**، أو روح أنثوية مسقَطة. حتى رودريك آشر Roderick Usher كان محبوسًا مع أخت. ربما يوازي إيوان دي سنتيه المترف، محاولة هويسمان بناء منزل ذكري، أي حيِّزًا عقليًّا يَستبعِد منه الأنثى. ولكن المقموع دائمًا ما يعود بقوة مُضاعفة. إن عاطفة محب الجمال الدفينة تجاه النساء، تنتج رعب الفصل الثامن، في انطلاق استعراضي للتخيُّل. على مدار عشر صفحات مذهلة، تظهر المرأة في مراحل من الوضوح الجنسي المتزايد. إنها تحولات هويسمان المسخية لمصاصة الدماء. وتبدأ العملية كتمرين آخر في الحنكة الانحطاطية. وقد كان دي سنتيه جامعًا للأزهار الاصطناعية التي تبدو واقعية، كون الطبيعة غير ملائمة: «فالطبيعة- كما اعتاد أن يقول- ولّى زمانها. لقد أنهكت أخيرًا وتمامًا صبر المراقبين الصابرين بتشابهها الثوري لمناظرها الطبيعية والسماوية». غير أن الفصل الثامن يتقدَّم متجاوزًا هذا الموقف البودليري إلى أرض انحطاطية جديدة: «فبتعبه الناتج من غيظ الأزهار الاصطناعية للأزهار الحقيقية، أراد أن تبدو بعض الأزهار الطبيعية وكأنها مزيَّفة»[1]. فهو سوف يلزم الطبيعة بإطار فني محدَّد.

دي سنتيه يتفحَّص ويفتِّش في حمولات الأنواع الدفيئة، أزهار الشر المتَّقدة. فهناك أزهار الكلادي[2] Caladium بـ «فروعها المنتفخة المشعَّرة»، و«الأوراق الضخمة على شكل القلب». والشفق أو الفلق الشمالي Aurora Borealis بـ «أوراق في لون اللحم

(1) Ibid., 36, 97.

(2) نبات استوائي أمريكي من فصيلة «اللوف». [المترجم].

النيئ»، والعكوب Echinopsis، بـ «البراعم الوردية الشبحية»، مثل «جذوع الأعضاء المبتورة». والنيدولاريوم Nidularium، بأوراقه الشبيهة بالسيوف «والجروح المشقوقة». والسايبريبديوم Cyperipedium مثل «اللسان» المقلوب المصاب بمرض، في نص طبي. بعض الأزهار تبدو «ملعونة بالزُّهري أو البَرَص»، وبعضها «طافحة بقروح»، ولتُصنع مثلٍ هذه «البشاعات» فإن الطبيعة تستعير صبغات اللحم النتن و«الرونق البشع» للغرغرينة. ويفكر دي سنتيه متأمِّلًا في «أن جميع هذه الأزهار تُصاب في نهاية الأمر بالزهري»[1].

إن كتالوج هويسمان الرائع عبارة عن تأمُّل في الطبيعة الرومانسية. إنه جدل مضاد للروسوية، حيث الطبيعة هي التي تبدو على أنها فاسدة فسادًا عميقًا، وليس المجتمع. والحياة العضوية في حالة مرض متقدِّم، متجلِّطة بتشوُّهات مهينة للجمال والصورة. ويبدو أننا حيال نوع أدبي جديد، ثمَّة خيال علمي، ينقلنا إلى غابة فينوسية، مخلوقاتها نصف نباتية نصف حيوانية. هذه هي نسخة هويسمان من الرحلة البحرية إلى كيثيرا؛ جزيرة ميلاد فينوس. ولكن الرجل المشنوق المصاب بالزهري عند بودلير، يصاب بعدوى الزهور الشريرة عند هويسمان، أعضاء الطبيعة الأم التناسلية المقروحة. الزهري الذي يراه دي سنتيه مخرِّبًا للأجيال كلها «منذ بداية العالم»، يشبه الموت الأحمر عند إدجار بو، ذلك الذي يغزو قلعة الأمير ويبيد الإنسانية. الأزهار هي حصان طروادة، إذ تجلب الخوف المميت إلى مدينة دي سنتيه المسورة؛ أنثى الطبيعة الأرضية السفلية، الشيطانية.

إن آدم في الجنة البدائية يسقط نائمًا من أجل ميلاد المرأة. ودي سنتيه يحلم وهو متعَب، بسلسلة من المخنَّثات الغريبات، في البداية تكون طويلة ونحيفة ترتدي حذاءَ بوتٍ طويلًا، على نمط الجنود البروسيين، ثم «مخلوقة بلا جنس» عجفاء على صهوة حصان، وجلدها الأخضر مرصَّع بالبثور. ويميزها بوصفها «الزهري the Pox». وهي نسخة أنثوية من القناع الغولي عند إدجار بو. ثم يتحوَّل الحلم إلى «منظر معدني بشع»، هو بالتأكيد جزيرة كيثيرا الصخرية عند بودلير. وهنا يمر دي سنتيه بواحدة من أكثر خبراته المرعبة المرتبطة بالطراز البدائي في الأدب. فهنا شيء ما يحملق في الأرض «امرأة عارية وجهها رمادي، ولكنها ترتدي جوارب حريرية خضراء»، جرار النبات آكل الحشرات تتدلَّى من أذنيها «ألوان اللحم المسلوق»، تظهر في منخاريها المفتوحين. فيما هي تناديه، وعيناها تبرقان، وشفتاها تحمرّان، وحلماتها تلمعان مثل «قرنين من الفلفل الأحمر». يفر هاربًا في ذعر من جلدها المتبقع.

ولكن عين المرأة فتنته، فذهب نحوها مباشرة، محاولًا أن يحفر كعبيه في الأرض؛ كي

(1) Ibid., 97-101.

يمسك بنفسه متراجعًا، ويوقع نفسه عمدًا ليلتقط نفسه مرة أخرى ويواصل. لقد كان على قيد أنملة من لمسها، عندما جاءت أزهار مسخ قضيبية Amorphophalli قفزت لأعلى مثل موج البحر؛ فدفعها جانبًا وزج بها خلفًا، وقد اشمأزَّ تمامًا من منظر هذه الأفرع الساخنة القوية التي تلتف وتتحوَّل بين أصبعه.

ذراعاها تصل إليه. يُصاب بفزع عندما تتحوَّل عيناها إلى «أزرق بارد صافٍ» مريع. «وقد بذل جهدًا خارقًا ليحرِّر نفسه من عناقها، ولكنها بحركة لا يمكن مقاومتها، أطبقت عليه وأمسكت به، وشحُب من الرعب، حيث رأى النويدلاريوم البشعة الوحشية تتفتح بين فخذيها المرفوعين، بحوافها السيفية تتفح لتكشف عن أعماقها الدموية». وقبل أن يلمس «الجرح اللحمي البشع» للنبات، يستيقظ ويسعل في خوف «حمدًا لله»، لقد كان «مجرد حلم»[1].

ينتهي الفصل الثامن بهروب دي سنتيه، مثل بطل إدجار پو في موضع الدوامات البحرية، من العودة الجبرية إلى الأصول الأنثوية، ممتصًا إلى رحم الأم الضارية المفترسة. المرأة ذات الجوارب الخضراء عاهرة مصابة بالزهري تمامًا مثل هارلوت عند بليك. قِرطاها من النبات المبتلع للحشرات، يرمزان إلى سيطرتها على الطبيعة. ولحم منخاريها المسلوق، هو فظاعة التكوين البيولوجي الذي تستدعي الأنثى الذكَر دائمًا إليه. إنما حلمتاها، فهما كالفلفل الأحمر؛ لأنهما تسفعان شفتيّ كل رضيع، وتخرقان صدر كل رجل. وعيناها فاتنتان لأنهما عينَا مصاصة الدماء التي تقوم بالتنويم المغناطيسي بالاتصال عبرهما. ودي سنتيه مجرور مغناطيسيًا إليها، حتى وهو مرعوب منها؛ وذلك لأنها تمارس جاذبية الأرض الخبيثة التي رأيناها نشطة عند ميكلانجيلو.

من غير المعقول أن تكون الزهرة المسخ القضيبية، نباتًا حقيقيًا مزهرًا هائل الارتفاع؛ فالاسم amorphophallus يعني «القضيب الذي لا شكل له»، أو «المشوَّه». والسعفات السوداء التي تقفز لأعلى، وتطعن بطن المرأة، هي رمزيًا الأعضاء الذكورية المتوالدة ذاتيًا، والتي تمتع بها نفسها وتخصِّبها. وبطنها «تعلو وتنخفض مثل البحر»، تتقلَّص في لذة الجماع والمخاض. إنها جثة بودلير التي تعلو وتنخفض بفعل حركة الديدان. والحواف الشبيهة بالسيوف التي تحيط «بأعماقها الدموية» المهبلية، هي إعادة إخراج للفرْج ذا الأسنان vagina dentate في الميثولوجيا. فأعضاء المرأة التناسلية والمدركة هنا كجرح، هي أمر شائع في الأدب التحليلي النفسي. فهي من الممكن أن تكون زهرة مريضة، نعرفها من قصيدة «الوردة العليلة» عند بليك. وقد حكى تينيسي وليامز Tennessee Williams إلى إليزابيث آشلي Elizabeth Ashley عن تجربته حين اصطحبه بعض الأصدقاء إلى أحد بيوت الدعارة،

---

(1) Ibid., 103-06.

من أجل «الدخول إلى عالم الرجولة». حيث أجبرته إحدى العاهرات على النظر بين فخذيها، يقول: «كل ما استطعت رؤيته هو شيء بدا مثل زهرة الأوركيد الذابلة. وبالتالي لم أكن أبدًا مرتاحًا سواء مع نبات الأوركيد أو النساء»[1]. وفي رواية **ضد الطبيعة**، يظهر عضو المرأة التناسلي كزهرة وجرح، لأن هذا هو المكان الذي يولد فيه الرجل، والذي يجب أن ينتزع نفسه بعيدًا عنه. إن دي سنتيه يبني قصرًا من الفن ضد الطبيعة، ولكن الطبيعة تأتيه في أحلامه؛ لتستعيده وتبتلعه.

إن الأزهار التناسلية السامة عند هويسمان، هي مخنَّثات نباتية أو بستانية، مثل الوردة السليطة النعّارة عند لويس كارول Lewis Carrol والزنبق الأرقط. ومصطلح «مخنَّث androgynous»، هو في حقيقة الأمر مصطلح علمي يُقصد به نباتات ذات أزهار تحتوي على عضو التذكير وعضو التأنيث في مجموعة واحدة. هذه الحالة النباتية الأنثوية الواضحة في رواية **ضد الطبيعة** إنما ترتبط ببعض الملاحظات المبغضة للنساء على نحو مثير للدهشة، قدَّمها هويسمان حول لوحات ديجا Degas للنساء المستحمات. فهو يتحدَّث عن «الرعب الرطب لجسد لا يمكن أن ينقِّيه أي اغتسال»[2]. رعب رطب: هنا تكمن صلة لا مفر منها، أجدها دائمًا بين الفسيولوجية النسائية والعالم الأرضي السفلي السائل. فهناك عزَّاب ذكور بعينهم، أو مثليون، يعبِّرون عن اتجاهاتهم الرهابية نحو جسد الأنثى في أنفة عصبية، ونظافة قهرية تظهر في أيديهم المفروكة والمدعوكة جيدًا، واللباس المفرط في الدقة، والجدب في الأسلوب والكلام. في الأيام الخوالي، كان رجال مثل هؤلاء الطغاة الحقيقيين للأجهزة البيروقراطية القروسطية المدنية في البنوك والمكتبات. فالأنثى بداخلها المظلم الرطب، تعد من الناحية المرئية عصية على الفهم. فرأس ميدوسا الشبيهة بمثلث العانة هي العالم النباتي للأفرع والأوردة المتلوية؛ إنها خلل فني، تعطل الصورة. السيولة زائد النمو النباتي المفرط يساويان المستنقع الأرضي السفلي للطبيعة الأنثى. والمثلي الذكر/ المنشق الأكثر نشاطًا عن الهيمنة الأنثوية، يتمرَّد ضد الجماع المستنقعي للعورة الأنثوية والنعومة الوثيرة لجسد الأنثى التي يدركها كوهن العزيمة للخيال أو السلويت. وهذا سبب من بين الأسباب التي تجعل كثيرًا من الرجال المثليين، في أمريكا، نحيفين مثل البوصة، بينما هناك كثير من النساء المثليات بدينات. وعندما تتوقَّف المرأة عن محاولة إرضاء العين الذكرية القاسية، فإن جسدها ينزلق

(1) Elizabeth Ashley, with Ross Firestone, Actress: Postcards from the Road (New York, 1978), 155.

(2) Certains, 27.

مباشرة إلى الخلف، إلى الطبيعة المحيطية. وفي رواية **ضد الطبيعة** التي كتبها رجل أعزب مثالي، نرى المحنَّك دي سنتيه يخلق عقيدة طقوسية للأعمال أو الأشياء الفنية المُعرَّفة تعريفًا حادًا قاطعًا؛ لأن الجماليات الانحطاطية هي نسق العزوف عن الطبيعة الأنثوية الأكثر شمولًا، الذي اخترعته الثقافة الغربية.

وذكريات تينيسي وليامز عن استهلاله الصادم لرجولته، تؤكِّد قراءتي الأرضية السفلية لمسرحية **فجأة في الصيف الماضي Suddenly Last Summer**. ظهرت المسرحية في الأصل مع مسرحية أخرى ضمن مجموعة حي **الحديقة Garden District** (1958)، وهو اسم مكان في نيو أورلينز جعل منه وليامز استعارة أو مجازًا عن الطبيعة الضارية. وقد كان الفيلم الرائع **فجأة في الصيف الماضي** (1960) الذي أخرجه جوزيف مانكفيتش Joseph L. Mankiewicz وتمثيل جور فيدال Gore Vidal، كارثة نقدية. فهو يبيِّن الطبيعة الأم كدوامة سادية وداروينية، يبتلع القوي فيها الضعيف. وفي مشهد من الرعب التعبيري، يؤكِّد بقوة على حدود الفيلم الوجدانية، تروي كاثرين هيبورن التي تلعب دور فيوليت فينابل Vilolet Venable عن هجوم طيور الانكانتاداس Encantadas السنوي على السلاحف الوليدة في سباقها نحو البحر.

إن مسرحية **فجأة في الصيف الماضي** هي مقلوب رواية **ضد الطبيعة**. فبدلًا من المهجع الأرضي السفلي الصغير (الفصل الثامن، البستاني عند هويسمان) داخل المجال الجمالي، نجد مهجعًا جماليًا صغيرًا داخل المجال الأرضي السفلي. المقطع الصغير الجمالي عند وليامز هو مزار مقدَّس منذور، تحافظ عليه وتصونه **الأم الثكلى mater dolorosa** على شرف ابنها/ عشيقها، سبستيان ڤينابل Sebastian Venable المحب للجمال المثلي، الذي أنتج قصيدة واحدة كاملة كل عام، في طبعة فاخرة خاصة، جديرة بدي سنتيه. الأم الثرية والابن كانا «زوجًا شهيرًا» يجولان أوربا السائرة وفق آخر صيحات الموضة. ووليامز من خلال هذا الزوج الذي لا ينفصل فيوليت وسبستيان، يعمل على تجديد التوأم المخنَّث جنسيًا، عند شكسبير، فيولا وسبستيان. ويعني التحديث هنا، كما هو عند بيكاسو، العودة إلى الطراز الأوَّلي البدائي. فيوليت وسبستيان هما الأم الكبرى وابنها المذبوح ذبحًا طقوسيًا. فهو قد قُتل على يد مجموعة من الصبية الشحَّاذين الصعاليك السلاَّبين، ممن هجموا عليه وأكلوا لحمه في حالة من التقطيع القرباني sparagamos وهي تزرع نباتات مبتلعة للحشرات في «حديقة غابة» رطبة، تصفها

المسرحية بلغة مأخوذة مباشرة من رواية **ضد الطبيعة**[1]. الحديقة الخبيثة الشريرة هي الاستثارة الأكثر قوة في السينما للعالم المستنقعي البدائي، لا ينافسها سوى الحكاية البطولية للديناصور في **فنتازيا** ديزني. ففيلم مانكيفيتش Mankiewics محنَّك ومثقَّف؛ فهناك في غرفة الصبي علقت لوحة من عصر النهضة للقديس سبستيان، الفتى الجميل النازف. وسبستيان فينابل ينتمي إلى تقليد الشهيد الشبقي الذاتي، الذي أسهم فيه أوسكار وايلد بأخذه اسم سبستيان مِلموث Melmoth بعد خروجه من السجن.

إن طموح دي سنتيه الجمالي، هو- باستخدام كلمة باتر Pater- أن يميِّز كل شيء وكل خبرة. وهذه العملية الأكاديمية تضمن هوية الأشياء في مقابل الطبيعة. ومن السخرية أننا في رواية **ضد الطبيعة**، نرى ذلك التميز ينهار إلى حالة من عدم التمايز. فكل العطور المذهلة لمحب الجمال تفوح برائحة متماثلة وعلى نحو مثير للاشمئزاز. وحدها اللغة تستعيد انفصالها الانحطاطي. يقول جوتيه إن الأسلوب اللاتيني الإمبراطوري المتأخِّر «كان أسلوبًا مثقفًا مركَّبًا إبداعيًّا». وهو ما بنى عليه بودلير من أجل الإلهام، حيث إن «الملمات الألف وربعمائة في مفردات راسين Racine» غير ملائمة للأفكار الحديثة المعقَّدة[2]. ورواية فيكتور هوجو Hugo هيرماني **Hermani** التي قاد جوتيه الدفاع عنها، تهزم النشيد الراسيني Racinian في مواقعه المكانية الغريبة بالأسلوب الشكسبيري. ورواية **ضد الطبيعة** تتوِّج هذه الحركة لتوسيع اللغة الفرنسية الواقعية؛ فمفردات هويسمان الغنية والغريبة تتصف بأنها أنتيكية أو أثرية، ومستقبلية في الوقت نفسه. يقول سيمون Symons «يمكنه أن يصف تجويف البقرة المعلقة في محل الجزارة بجمال، كما لو كان صندوق مجوهات»[3].

إن لغة هويسمان تتسم بتنوع نفسي، ومن ثم فهي تعبر عن تطوُّر جنسي ذاتي. وتحتوي رواية **ضد الطبيعة** شخصيات قليلة، لأن الكلمات تحل محل الأشخاص. ودي سنتيه معجب بالأسلوب اللاتيني الإمبراطوري؛ لأنه «تعفن وتعفَّن على مدار الوقت، وأصبح معلقًا مثل جثَّة متحلِّلة، فاقدة أعضاءها، تنز قيحًا، استطاع بالكاد، في الفساد العام للجسد، المحافظة على

(1) «ثمَّة أزهار ضخمة توحي بأعضاء الجسم، ممزقة، ولا تزال تنز بدم لا يجف». Four Plays (New York, 1976), 9. وويليامز الذي يميل بوضوح إلى معارضة البعد الأبولوني للأرضي السفلي، ربما يكون متأثرًا برواية **نساء عاشقات** للورانس Lawrence. وفي الفيلم، يملأ مونتجمري كليف Montgomery Cliff الراقد ذو الشعر الأسود دورًا تسميه المسرحية «الطبيب الشاب الأشقر، ناصع البياض، وذكي جليدي»، رجل له «سحر جليدي» يشبه كثيرًا شخصية جيرالد كريش Gerald Crich عند لورانس (10-9).

(2) Art and Criticism, in Works, 12:39, 41.

(3) The Symbolist Movement in Literature, into. Richard Ellmann (New York, 1958), 81.

بضعة أجزاء مهمة»[1]. اللغة تتحوَّل إلى الجثة المصلوبة عند بودلير. وقد نوَّهت إلى أن الجسد عند سبنسر، يمثِّل كل سواء اجتماعي. والنموذج المثال عند بودلير هو الجسد المغترب: فكل قصيدة هي عمل أو شيء فاسد، مرآة للذات. لقد جعل بودلير الشعر الغنائي وعاء للتحلل. وعند هويسمان، بمزاده التخفيضي للكلمات النادرة، تولّد اللغة أقنعة جديدة مكثَّفة. ورواية **ضد الطبيعة** (التي كانت في الأصل عنوانها **وحيدٌ Alone**) تحتوي على الذات وفق الطريقة الرومانسية، فطاقتها اللغوية مستثمرة في التمييز الجنسي الداخلي. وكلماتها تعددات محتشدة، بذور للهوية التنافسية. الكل، يغرق في الأجزاء المتشظية، يطارح نفسه الغرام.

ثمَّة كاتبان صغيران في أواخر القرن التاسع عشر، يصوران أيضًا أقنعة جنسية في الاستعباد والانغلاق الانحطاطي. ففي روايته القصيرة **فينوس في الفراء Venus in Furs** (1870)، يخلق ليوپولد فون زاخر- مازوخ[2] Leopold von Sacher-Masoch الذي خلع

(1) Against Nature, 49.

(2) وُلد في 27 يناير 1836 في ليمبرج - ومات في 9 مارس 1895 في ليندهايم قرب فرانكفورت على الماين. هو أديب نمساوي عاش في مدن عديدة منها جراتس وبراغ وزالتسبورج وڤيينا. كتب أيضا تحت أسماء مستعارة هي شارلوته أراند وتسوي فون رودنباخ. وكانت رواياته العديدة، وكذلك أقاصيصه ذات الطابع الفلكلوري والتي تأثر فيها بالكاتب الروسي إيفان تورجينيف، أحيانا غريبة ولكنها دائما جذابة وشيقة وذات طابع وعظي أخلاقي. وكان من أوائل الذين قدموا صورة واقعية لليهود في جراتس، وظل حتى نهاية حياته من المكافحين سياسيا ضد معاداة السامية في ألمانيا الفيلهلمينية. وكان من بين المعجبين به فيكتور هوجو وإميل زولا وهنريك إبسن. وكان الملك لودفيج الثاني ملك بافاريا يشعر بسبب رواياته بانجذاب روحي تجاهه. اشتهر بصياغة الخيال والفن والرغبة في إثارة الألم في شكل جمالي (فينوس في الفرو 1870، وهي ضمن مجموعة وصية كاين، ويصف فيها زاخر مازوخ أشكال نموذجية للحب). تزوج في عام 1873 أورورا روميلين Aurora Rümelin والتي كانت تنشر أعمالا قصصية تحت اسم فاندا فون دانوييف، كما نشرت سيرتها الذاتية تحت اسم فاندا فون زاخر مازوخ. وفي أوج مجده في باريس احتفلت به صحيفة لوفيجارو وRevue des Deux Mondes، ومنح وساما. في عام 1886 نشر طبيب النفس والأعصاب رسشارد فون كرافت إيبنج كتابه الطب النفسي الجنسي Psychopathia sexualis، والذي جمع فيه عدة أنماط للسلوك تحت مصطلح المازوخية Masochismus. وقد اعترض زاخر مازوخ ومناصريه ضد هذه التسمية دون جدوى، فقد ظلت التسمية باقية حتى اليوم. غير أنه حديثا حل محلها اسم BDSM في مجالات كثيرة بفضل أعمال Gilles Deleuze. أما الرجل الذي اشتقت المازوخية من اسمه فقد تلوث هذا الاسم بالسمعة السيئة وذهب أدراج النسيان. لكن أعيد إليه الاعتبار حديثا خلال حدث ثقافي وهو «جراتس عاصمة ثقافية لعام 2003» فتم تكريمه خلاله. وفي مجال تاريخ الفن فإن مارتن أ. هاينتس يجدد مع زاخر مازوخ نظرية الجنس قائلا: «الحب هو لعبة...هو فقدان للهوية؛ فإذا لم يصبح لعبة فإنه يموت. وتكمن حياة الحب في أنه لا يمكن أن يتوقف على الرغبات والطاقات والخطط المشتركة، والتي تضاف إليه. انظر: =

اسمه على المازوخية، عالمًا مسرحيًا لسيطرة الأنثى. ومثل بودلير وسوينبرن ينهال مازوخ على «الطغيان والوحشية اللذان يشكلان جوهر المرأة وجمالها». إذ يفرض بطله سيفرين Severin دورًا طقوسيًا على واندا Wanda التي يلبسها الفرو ويسلِّحها بسوط. إنهما طوطم أو معبودة جنسية، تحفل بالرموز. يقول سيفرن «من الممكن أن نحب فقط تلك التي تقف فوقنا»(1). وهنا يرى المرء بوضوح أن المازوخية ليست مرضًا بل هي حلم هيراركي، نوع من إعادة تعبئة أو ترتيب صفوف مفاهيمية للنظم الجنسية. إن إيروس يستعرض المقدس أو يوجزه، لأن النشاط الجنسي، وكما أشرت سابقًا، وحتى في أكثر حالاته انحرافًا، هو ديني بالمعنى الضمني. فاللاجنس هو الصلة الطقوسية بين الرجل والطبيعة. وهوس مازوخ بالفراء يُعدُّ بالمعني الفرويدي، اشتياقًا فيتشيًا لشَعر عانة الأم. ولكن أنطوني ستور Anthony Storr يدعو الفيتيشية «انتصار لمخيلة الإنسان»، حيث يرى أن رغبة الفيتشي تتحرَّك «من شهوة حسية إلى فكرة»(2). ومن جانبي أرى الفراء عند مازوخ يمثل بعدًا أرضيًا سفليًا. فالبطلة واندا تلقي بالفرو حول سيفرن، مثل شبكة إسخيليوس الأنثوية، لجام الضرورة Necessity، وهي صورة يستشهد بها مازوخ فعليًا. الفراء «كهربي» مثل سحابة زيوس الرعدية ودرع أثينا. واندا هي «فينوس الشمالية المتوحِّشة في الفراء»، نصف أرضية سفلية، نصف أپوللونية، تصهر الأضداد الوجدانية والثقافية. ويتمثَّل المركز التخيلي للرواية في سلسلة من الوقفات السينمائية المذهلة لواندا في حالة تجلٍّ. فهي في اتجاهات كهنوتية تظهر فاتنة تبرق بالضوء، لتمثل أيقونة أپوللونية في عقيدة خاصة. السرد يتوقَّف، ونحن نتأمَّل المخنَّثة بالطريقة الأپوللونية، عمل للفن المرئي يسيطر مؤقتًا على النص. ثمَّة تأكيدات هيراركية لقوة العائلة، مطلوبة لحبس العين الغربية العدوانية في خضوع إدراكي.

إن الانحطاطي عادة ذكر، نظرًا لأن الانحطاط الذي يعني حرفيًا «السقوط falling off» يتطلَّب تخليًا عن عبء ثقافي، وهجرًا لقناع عام، وإقلاعًا عن أداء واجب. إن راشيلد Rachilde زوجة آرثر ڤاليت Arthur Vallette، مؤسِّسة مجلة **ميركير دي فرانس** Murcure de Fance، أنتجت قدرًا هائلًا من العمل على مر حياتها، غير أن أكثر كتبها سيئة السمعة، كان كتاب **السيد فينوس Monsieur Venos** (1884) أحد أكثر الأشياء التي

Hyams, Barbara (2000). «Causal Connections: The Case of Sacher-Masoch». in Finke, = M.C.; Niekirk, C ..One Hundred Years of Masochism .Rodopi.

[المترجم].

(1) Venus in Furs (New York, 1965), 39. Remaining quotations: 45, 68.

(2) Sexual Deviation, 55, 57.

كتبتها امرأة غرابةً على الإطلاق. وقد مُنحت جورج ساند George Sand اللقب الشرفي «أديب man of letters» التي أخذته راشيلد على بطاقة التعارف الخاصة بها. كان لها أن تلقب بلقب «الأديبة باريس المخنَّثة» Paris' androgyne of letters. في رواية **فينوس في الفراء**، نرى السادية مستحثة عند امرأة طبيعية من قبل ذكر مازوخي. وفي رواية **السيد فينوس** المازوخية مستحثة عند ذكر دمث من قبل امرأة سادية.

العنوان يلمِّح إلى كل من الشاب الرقيق الناعم جاك سيلفر Jacques Silvert، وسيدته- السيد المتكبِّر- راؤول دي فينيراندRaoule de Venerande، إنه اسم محرَّف، مرتبط بالأم أو الجدة يشير إلى انحدارها من فينوس في قرن مرض الزهري. وراؤول مثل موپان، أمازونة محاربة، خبيرة بالمبارزة. ولكن رغباتها أكثر شهوانية وانحرافًا. وهي تكتشف جاك صانع زهور اصطناعية، تمامًا مثل ابنة العم بيتي Cousin Bette مكتشفة النحَّات البولندي المتأنِّث. وتمارس راؤول استحواذها في مخدع رفاهي، سجن الحب مصبوبًا داخل قالب رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية**. وهي تكافح بانتظام الذكورة الباقية عند جاك. أدونيس يصبح جارية، ونوعه الاجتماعي يتخلَّل في سيولة عالم المخدع المتلألئ. وراؤول تنكر بسخط كونها سحاقية. هذا الشر الذي كان فاضحًا لذائذيًّا قبل خمسين سنة خلت، أصبح بالفعل سخيفًا «جريمة معلمي المدرسة الداخلية وخطأ العاهرة». مثل دلبر عند جوتيه، تنقش راؤول «**المستحيل**»؛ فهي ترغب في أن تكون «في الحب مثل رجل مع رجل»[1]. وقد وجدت النموذج الموازي الوحيد، في رواية جنسية في Olympia Press، حيث يقول شخص ما عن سحاقية تافهة سخيفة: «لقد كانت شديدة الانحراف إلى درجة أنها أخيرًا تأتي حول الرجال كـ مثلي منحرف faggot!»[2]. وعند زيارتها لجاك، تبدأ راؤول في ارتداء ملابس رجال وتشير إليه بضمير «هي». وتجبره على «إهانات مذلَّة ومتنوعة»؛ «كانا يتوحَّدان أكثر فأكثر في فكرة واحدة هي تدمير جنسيهما». المسافة من **الآنسة موپان** مسافة كبيرة. فبحث موپان عن حرية رجل، تصبح مضمون حملة راؤول من أجل إذلال رجل، وتحجيم وجوده إلى مجرَّد خادم، مثل هرقل حين كان تحت سيطرة أومفال.

راؤول تبحث عن شيء متعالي من الخبرة الجنسية، ولكن تكنيكها هو الاستعباد

(1) Monsieur Venus, trans. Madeline Boyd (New York, 1929), 86-87, 90-91. Remaining quotations: 108, 110, 216-17.

(2) Juliette and Justine Lemercier, The Turkish Bath (New York, 1969), 142. The pseudonyms come from Sade; the covert art in Ingres' Turkish Bath.

الانحطاطي. فعندما يبدأ جاك في الانحراف عن السيطرة، ترتِّب وببرود لإعدامه. أدونيس الذي ذُبح طقوسيًا، سوف يكون مأسوفًا عليه من قبل إلهته الراعية. رواية السيد فينوس تنتهي بمنظر صادم للانغلاق الانحطاطي. ففي غرفة سرية تبني راؤول ضريحًا لعشيقها الميت. صورة لشخص من الشمع والمطَّاط تتمدَّد على الفراش، مشهد يذكِّر بمحارة فينوس. شعر، ورموش، وأسنان، وأظافر، كلها حقيقة «تم انتزاعها من جثة»، كما صدق على ذلك إدجار پو. وفي ملابس ذَكر أحيانًا وملابس أنثى أحيانًا، تقبِّل راؤول فم التمثال الذي يتحرَّك بواسطة «زنبرك خفي». تشيؤ انحطاطي، بدأ بالتحوُّل الرومانسي الرفيع نحو الفن، ويصل منتهاه عند نقطة بشعة غريبة الأطوار. فالشخص يصبح شيئًا بالمعنى الحرفي. الفتى الجميل كأدونيس الذي يدخل الرواية مكلَّلًا بورود حريرية، يتحوَّل إلى مخنَّثة بوصفه شيء صناعي، إنسان آلي متجمِّد. فراؤول مثل الماركيزة عند بلزاك، تقتل عشيقها بغية تخليد ذكراها. ولكن الماركيزة وقتئذ تترك المخدع خلفها. ولكن راؤول دي فينيراند، في سمت الانحطاط الأدبي، تعلي من جدران مكانها المقدس بإرادة أقوى. تظل وحيدة متزوِّجة من نفسها وعملًا من أعمال النحت الجنسي. كل أشياء العالم المرئي الأخرى، المعدمة بفعل استفاضتها الانحطاطية، غرقت في اللاشيئية.

الفصل السابع عشر

ظلالٌ رومانسية

إميلي برونتى

كان هناك خياران أمام الرومانسية الإنجليزية في القرن التاسع عشر. إما وردزورث أو كولريدج؟ وقد تواصلت حجة الشاعران ما بين الطبيعة الخيّرة والطبيعة الشيطانية، على يد إميلي برونتى Emily Brontë في روايتها **مرتفعات وذرنج Wuthering Heights** (1847). إن أخلاقية الرومانسية وقوة الوثنية مركّزتان في بطلها هيثكليف Heathcliff البايروني Byronic (نسبة إلى «بايرون») كنتاج لتغيير جنسي مذهل. وهيثكليف هو نفسه إميلي برونتى المرأة التي ضغطت على حدود النوع الاجتماعي، وماتت بفشلها في العثور على إشباع في الفن. بعد الرواية الملحمية، تعد الرواية الاجتماعية هي النوع الأدبي الأكثر عدوانية للمخنّثة. ولكن **مرتفعات وذرنج** ليست رواية اجتماعية مثل روايات جين أوستن Jane Austen وجورج إليوت. فهي قصيدة نثرية تنتمي- شأنها شأن حكايات هوثورن Hawthorne الغريبة- إلى تقليد الرومانسة **romance**، والتي كما يقول نورثروب فراي Northrop Frye «تشع ببريق الكثافة الشخصانية»[1]. والشخصانية السافرة التي تنطوي عليها رواية **مرتفعات وذرنج** تنتج ما يخصها من مظاهر الغموض الجنسي. ففي السيكودراما السرية للرواية، تصطدم إميلي برونتى المخنّثة بالمجتمع، والقانون والقدر.

وقبل الوصول إلى **مرتفعات وذرنج** علينا النظر بإيجاز في الرواية الاجتماعية. فأدب القرن التاسع عشر يحتضن الحالة العادية، أي التفاصيل الروتينية للحياة اليومية. وقد وازى صعود العمل الفني الرومانسي، توثيقُ الرواية الاجتماعية للأشياء والأعمال. وهو ما يندر أن نجده

(1) Anatomy of Criticism (New York, 1968), 304.

في خيال القرن الثامن عشر. فبلزاك يفتتح رواية **Pére Goriot** بتحقيق وتقصٍّ فوتوغرافي بطيء، لمنزل الإيواء القذر. وفي الرواية الاجتماعية تقوم البيئة بتشكيل الشخصية، طفلة روسو. تقول جورج إليوت إنها تسعى إلى «رؤية كاملة للوسط الذي تتحرك فيه شخصية ما، بقدر كمال الشخصية نفسها». وهي تسجِّل «الضغط الخطي المعوق للظروف الاجتماعية الصغيرة، وتعقيدها المحبط»(1). السياق ينافس الشخصية. والرواية الإنجليزية والفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر، تحتوي على استفاضة أو وفرة شكسبيرية من الشخصيات، كلٌ منها حسب شفرة خاصة من الكلام والإيماءات. ولكن فيها مخنَّثون قليلون. فلماذا؟

إن رواية جورج إليوت **ميدلمارش Middlemarch** (1871-72)، هي المثال الجيد في هذا السياق حيث توقع شخصياتها في فخ شبكة من الاعتماد المتبادل أو المتداخل بين بعضها بعضًا. والضحية الرئيسية فيها هي البطلة المثقَّفة، دوروثيا بروك Dorothea Brooke. ولأن الرواية معنية بالكليات، أي بتفاعل الجماعات والجماعات الفرعية، فإنها كرواية اجتماعية تخضع الأقنعة الجنسية إلى نظام **التحديد limitation** الانضباطي. رواية **ميدلمارش** تلجم نجلتيها المخنَّثتين، **روزاموند** ليديجيت Rosamond Lydgate، وويل لاديسلو Will Ladislaw. روزاموند الطائشة، مخربة مسار زوجها المهني، يصيبها «توربيد متفجِّر» بالشلل. وولِيفيز F. R. Leavis يرى أن التفاتة رقبتها النرجسية هي «الإيماءة الخبيثة للثعبان»(2). إنها المرأة النَّداهة من الطراز الأوّلي، ولكن الرواية الاجتماعية تكبحها وتحجِّمها. فصفات النَّداهة المخيفة والبربرية تتحوَّل إلى الضحالة والحماقة. وتضفي إليوت صورة جديدة ذكية، بمنحها مصَّاصة الدماء الفراغ الأخلاقي النفسي المرضي: «لم تكن هناك مساحة كافية في عقل **روزاموند** المسكينة؛ كي تبدو مظاهر الرفاهية صغيرة فيها»(3). مصَّاصة الدماء نصف حديثة، نصف قديمة، **برجوازية**، مثل ديناصور بمخ حبة البازلاء.

الجميع يتفقون على أن ويل لاديسلو الذي تقع دورثيا في حبه حبًا لا يمكن الفكاك منه، كما يصفه أرنولد كيتل Arnold Kettle، هو «الفشل الفني»(4) الأكثر وضوحًا عند إليوت. وتفسيري لهذا أن لاديسلو المنقضي سريعًا يعاني من كراهية الرواية الاجتماعية لنموذج المخنَّثة. فكيف لبولندي أن يظهر على أية حال في بلدة إنجليزية؟ أعتقد أنه وينسلانس

(1) Quoted in Joan Benneett, George Eliot: Her Mind and Her Art (Cambridge, 1948), 78. Eliot, Middlemarch, ed. W. J. Harvey (Baltimore, 1965), 210.

(2) The Great Tradition (New York, 1967), 68.

(3) Middlemarch, 754.

(4) An Introduction to the English Novel (New York, 1951), 1:189.

الملهم من شوبان Chopin فنان بلزاك البولندي المتأنِّث، الذي تطويه بيتي Bette القادرة تحت جناحيها. إن جورج إليوت تحاول أن تجعل لاديسلو كاريزميًّا «فهو عندما أشاح بوجه سريعًا بدا شعره ينفض نورًا». وهو يتمتع «بسرعة وفصاحة خارقة» في الكلام، يكاد يكون الأسلوب المعتمد لدى «الإنجليز الجافين»(1). إن السرعة الزئبقية أو المزعجة، دائمًا ما تحجِّم الذكورة. ولاديسلو مخنَّث شكسبيري ذو حراك فعلي، ولكن القرن التاسع عشر ينكر عليه سلطته المنتمية إلى عصر النهضة. وهالة لاديسلو تخفق بخفوت مضيئة ومظلمة؛ لأن الرواية الاجتماعية في تكريسها للكل، تعارض الشخصية الكاريزمية العازلة للذات بطريقة هيراركية. ولنلحظ الطريقة التي يصوِّر تولستوي بها نابليون، أحد الرجال الأكثر كاريزمية في التاريخ، كرجل صغير بيدين صغيرتين، وابتسامة صغيرة. وبمبدئها الواقعي للتحديد، فإن رواية **ميدلمارش** تحبس روزاموند ولاديسلو المخنَّثيْن، في نطاق ما هو نهاري ونثري، باترة بذلك قوتهما المؤثِّرة. روزاموند بلهاء ولاديسلو **سبهَلي flâneur**.(2) تقول جورج إليوت إن الدوافع الوجدانية لبطلتها «ترتجف وتتشتت وسط المعوقات»(3). التشتت أيضًا يحكم الأقنعة المهيمنة مثلما يحكم المخنَّثة، فالطاقة الخيالية للرواية الاجتماعية، موزعة على الشخصيات الصغيرة وعلى البيئة، نادرًا ما تكون مركزة في عقدة ذات ألق وسحر عالٍ.

إن تجمُّد وتصلُّب المخنَّثة الأپوللونية في الرواية الاجتماعية يعد جريمة اجتماعية، لأن توقيف الوجدان يحبط المجتمع، والتوافق. إن الأنانية egotism هي علّة الوجود raison d'être. فكيانات الذات المكتملة لا تحتاج لأحد ولا لشيء. ورواية **إيما** لجين أوستن Jane Austen (1816) تصوِّر ربط الرواية الاجتماعية للخنوثة مع الخصوصية الأنانية. ولقد أظهر إدموند ويلسون Edmund Wilson في البداية اللمسة الرقيقة للتضارب الجنسي، في إيما وودهاوس الجميلة الفطنة؛ فهي «نسبيًا غير مكترثة بالرجال»، و«مائلة للافتتان بالنساء». ويقول

---

(1) Middlemarch, 241, 502.

(2) يأتي مصطلح flâneur من الاسم المذكر الفرنسي flâneur، ويعني في الأساس «المتجول» stroller، «المتسكع» lounger، السائر ببطء saunterer، «البليد» loafer وهي المعاني التي تأتي من الفعل الفرنسي flâner، أي «التمشية». وقد طور شارل بودلير معنًى منشقًا من هذا الاسم، يرتبط «بالشخص الذي يتمشى في المدينة بغية اكتساب الخبرة بها». وبحكم استخدام المصطلح وتنظير بودلير وغيره من المفكرين في المجالات الاقتصادية والثقافية والأدبية والتاريخية، فإن فكرة المتسكع أو السبهلي، كما نريد أن نصطلح على المقابل العربي للمعنى «راكمت» معنى دال مرجعي يشير إلى فهم الظواهر الحضرية والحداثة. وفي المعنى الفرنسي الكندي نادرًا ما يستخدم المصطلح لوصف التمشية وغالبًا ما يكون له دلالة سلبية كون استخدامه الأكثر شيوعًا يشير إلى التسكع loitering. [المترجم].

(3) Ibid., 26.

مارفن مودريك Marvin Mudrick: «إيما تفضِّل مرافقة النساء، وخصوصًا النساء اللائي يمكنها أن تتمكَّن منهن وتوجِّههن. وهذا التفضيل جوهري بالنسبة لشخصيتها الكلية المسيطرة، وغير الملزَمة». ويتحدَّث أندرو رايت Andrew H. Wright عن «الثقة الذاتية الفائقة والوهم الصافي» لشخصية إيما، بينما يتحدَّث دوجلاس بوش Douglas Bush عن «اختيالها وغطرستها الإدارية»[1]. إن أوتوقراطية إيما ودلالها السحاقي، يمثلان معًا ظاهرة هيراركية خنوثية واحدة، لا يمكن للرواية الاجتماعية أن تتسامح معها. وهنا يتحدَّث ستيوارت تاف Stuart M. Tave بذكاء واضح عن إيما قائلًا: «يبدو أن ما يهزمها في الحقيقة، هو شكل وجوهر الحبكة المرتبة التي تقابلها في كل لفتة من البداية للنهاية، فتحفظ مسارها الجميل المحتوم»[2]. بتعبير آخر، إن الرواية نفسها- في جوهرها الرسمي - تصعد لتختبر ادعاءات الشخصية الكاريزمية، مأنسة ومطبعة إياها من أجل الزواج، مؤسسة النظام الاجتماعي. وثمَّة نموذج مواز مع أدب النهضة الإنجليزية، حيث تضحِّي الأمازونة بخنوثتها من أجل الصالح العام.

إيما، شأنها شأن دوريان جراي Dorian Gray، تستخدم سحرًا وفتنة مزدوجة الجنس، بحيث لا يرتاب فيها جميع القرَّاء. ولكن الإشعاع الغامض لشخصية إيما نصف- الدميمة، التي أثارت لدى المعلِّقين على الرواية مجموعة من الأعمال النقدية استثنائية، وغير معتادة في حُسنها. فرواية **إيما** عمل رجعي للافتراضات الأوغسطينية، تتولى بطلتها موقعًا متقدمًا من خلال هيئة تحظى بامتيازات. عدوانية إيما التي أحسن تربيتها نراها أكثر شراسة عند ربيكا شارب Rebecca Sharp، المغامرة النشطة التي تتحرَّك لأعلى في رواية ثاكراي Thackeray **جميلة الخيلاء Vanity Fair** (1847-48). فشخصية بيكي Becky تتمتع بروح التلاعب عند إيما، والإرادة الذكرية الباردة عند ابنة العم بيتي Cousin Bette. إن قوة شخصيتها الذكورية تضفي الغرور والخيلاء على البطلة الاعتبارية اميليا سيدلي الأنثوية الهادئة. وعلى الرغم من ذلك، فإن رواية **جميلة الخيلاء**، كرواية اجتماعية، تحافظ على معارضتها للفتنة والبهاء اللذين يظهران بوصفهما صرامة وقسوة لا أخلاقية.

---

(1) Wilson, «A Long Talk about Jane Austen» (1945), in Jane Austen: A Collection of Critical Essays, ed. Ian Watt (Englewood Cliffs, N.J., 1963), 39. Mudrick, Jane Austen (Berkeley, 1968), 192. Wright, Jane Austen's Novels (Harmondsworth, 1972), 135. Bush, Jane Austen (New York, 1975), 162.

(2) Some Words of Jane Austen (Chicago, 1973), 248. See Robert L. Caserio, Plot, Story, and the Novel: From Dickens and Poe to the Modern Period (Princeton, 1979) on two different nineteenth-century traditions of narrative plotting.

إن زيارات بيكي Becky النادرة لابنها المهمل راودن Rawdon تأتي بالأسلوب المشع للتجلِّي الأپوللوني. فهي تتلألأ بالجواهر والموضة الرفيعة، فاخرة و«خارقة للطبيعة» وبعيدة المنال. وهي تتفجر في العين مثل شخصية سبنسر بيلفويب في الغابة؛ حدث مهيب يقوم على تجلٍّ أمومي آخر، هو ظهور فينوس المسلَّحة أمام أينياس Aeneas، عند فريجيل. ولكن مع اختلاف الافتراضات هنا. فها هو ثاكراي ينتحب: «أوه أيها الصبي الصغير الوحيد الغر! إن الأم هي اسم الله في شفاه وقلوب الأطفال الصغار. وهنا كانت أم تعبد حجرًا!»[1]، بيكي شارب، الحجرية المنحوتة ذاتيًا بمحيط كونتوري أپوللوني حاد، تحل على ابنها كإلهة، بلاديوم نيزكي. ويتمثل خطأ بيكي الأخلاقي في روغانها من الحالة العادية، قرينة الوجدان العائلي البسيط. وتختلف الرواية الاجتماعية عن أدب الرينيسانس والرومانسية في مقاومتها للشخصية المتعالية صوفيًا. حيث غالبًا ما يكون السحر والألق الأپوللوني على حساب البعد الأخلاقي. وهذا ما نراه في شخصية الغندور دي مارساي المتنكر من لوسيان Lucien عند بلزاك في الأوبرا، أو في رواية پروست Proust داتشيسي دي جورمانت Duchesse de Gurmantes التي تدير ظهرها إلى سوان Swann المحتضرة؛ لتسرع إلى عربتها في طريقها إلى حفل العشاء. في تلك اللحظة الوحشية المحورية التي صُبّت على قالب مشهد مماثل عند بلزاك، وهي تحديدًا تمثل منتصف الطريق عبر رواية **تذكر أشياء مضت Remembrance of Things Past** للروائي نفسه.

يبدو الهيراركي الأپوللوني نرجسيًا، متجمِّدًا في المراهقة الأخلاقية. ومن هنا يأتي النمط الجسدي الصبياني لشخصية أرتميس وبيلفويب. فالكمال والثبات الأپوللوني غريبان على الرواية الاجتماعية التي تجيز نموذجًا ارتقائيًا للشخصية. والارتقائية أو التطور **developmentalism** إنما تأتي من روسو، حيث نجدها في طابع درامي في سيرته الذاتية. إذ يجب في الرواية الاجتماعية أن تكون الشخصية في تغير ارتقائي تطوري، وليس على المنوال نفسه الموجود في المسخ الديونيسوسي. فالمخنَّثة الديونيسوسية ذات الطاقة الفائقة، تتغيَّر تلقائيًا وعفويًا لعدم وجود ذروة للنضج. فتغير الشخصية في الرواية الاجتماعية ربما يأتي من خلال العطف، حيث توجد بها مهانات طاحنة سخيفة، على خلاف التحولات المفاجئة لعَجلة الحظ التي تسقط البطل الدرامي في عصر الرينيسانس. فشخصية الرينيسانس بارزة. وبالمثل، الشخصية الرومانسية أساسية ومطلقة، بفضل لهيب التخيل الذي تشعله الآلهة. كما أن نموذج الأرستقراطي في الرينيسانس يتمتع بنقاء النَّسب، وهو ما يظهر بروعة

(1) *Vanity Fair*, ed. J. I. M. Stewart (Harmondsworth, 1968), 448-49.

في طلعته البهية، وأسلوبه، وطريقة كلامه. بنطبق ذلك حتى على الأمير المختَطف الذي تربى في كوخ. وببساطة إن الأرستقراطي يظهر في الرواية الاجتماعية كنمط اجتماعي. إنه نموذج تطوري ارتقائي وليس تلقائيًا، يمثل تفوقًا بالمصادفة. إنه مثل جلمود رفع إلى قمة بواسطة نهر جليدي متلاشٍ.

وكلما كانت الرواية الاجتماعية نقية، كلما ازداد توجهها السلبي تجاه المخنَّثة. وكلما عظم تدفق الوعي الرومانسي، كما هو عند فيرجينيا وولف، كلما عظم تواتر الأقنعة المخنَّثة. وديكنز، على سبيل المثال، يختلف مع جورج إليوت حول عدة قضايا أساسية. فبنيته الاجتماعية ليست تربوية، تسير من الانخراط داخل الذات إلى الاندماج بالمجتمع، ولكنها بنية قمعية قاتلة للوجدان تأخذ طابع المتاهة. إن رواياته تنحدر من قصائد الاحتجاج عند بليك، على ماسحي المداخن المعرَّضين للاستغلال. والطفل هو نمط ديكنز المثالي الذي لم تفسده الحضارة المدنية، عكس ما حدث عند روسو ووردزورث. شخصياته الفاضلة تُبقي على الصفات الوحدوية للطفولة: البراءة، والنقاء، والبساطة. كما أن تبجيله للطفل ما قبل الجنسي، يجعله متلقيًا للمخنَّثين الذكوريين من ذوي الجوهر الخيِّر، مثل السيد ميكاوبر Mr. Micawber المازح صاحب الطرفة، مجانين يقدسون العقل النقي غير الفاسد. فروايات ديكنز تُبقي على وجود العناصر المسرحية ذات المغزى الأخلاقي. فهو عندما يتحوَّل إلى الرمزية، يظهر المخنَّث فجأة، كما يحدث في الأطياف التي لا جنس محددًا لها، أو المزدوجة جنسيًا في رواية **كريسماس كارول A Christmas Carol**.

المخنَّثون أكثر شيوعًا في الرواية الفرنسية، حيث يتمتَّعون بمحورية ثيماتية. فالبطل عادة ما يكون فتاة **بسيطة ساذجة ingénue** نصف أنثوية، كما في رواية **الأحمر والأسود The Red and the Black** (1830) **وشارترهاوس بارما Charterhouse of Parma** (1839) للروائي «ستاندال» Stendhal. والنساء أكبر سنًا أو أعلى رتبة، وفقا لنهج روسو وجوته. كما أن الخنوثة عند ستاندال تمثِّل مرونة ونضارة مراهقة، أو سذاجة، جاهزة لتبديد الوهم. وقد تبنَّى بلزاك- مع إيوجين دي ريستينا المتصابية- عبارات ستاندال الجميلة عن جولين سوريل Julien Sorel. ثمَّة خط من النقل واضح إلى رواية فلوبير Flaubert **التربية العاطفية The Sentimental Education** (التي كتبها ما بين 1843- 45)، حيث يشعر المرء بأثر الحميمية الشبقية الذاتية، والانجذاب المنحرف تجاه المرأة المهيمنة شبيهة الإلهة ديانا، امرأة في لباس عسكري. والاندحار الجنسي المتصاعد لفرار فريدريك من بيت دعارة، يؤكِّد على تعريف فلوبير للخنوثة بوصفها مراهقة متوقِّفة. فالقصة تكمل دائرة كاملة في عودة

البطل من مغامراته وسط النساء إلى اتحاده مع صديق ذكر، يعد أساسيًا في النص من ناحية ونكوصيًا من الناحية الاجتماعية.

إن المخنَّث المراهق في الرواية الفرنسية، ليس القناع المثالي للرومانسية العليا، حيث ترمز الازدواجية الجنسية إلى القوة التخييلية ومداها. فجولين وفريدريك لديهما حساسية وليس خيالًا. فهما لا يحقِّقان شيئًا بارزًا. لا يمارسان التأمُّل لا في أرواحهما ولا في الواقع العظيم للطبيعة والثقافة. مرة أخرى، نقول إن قوانين الرواية الاجتماعية تضع الخنوثة في مستودع التحديد والتقييد، حيث لا تمثِّل سوى الضعف وانعدام الفعالية، ولذلك تفشل الخنوثة في التحقُّق. كما أن الرواية الإنجليزية الاجتماعية التي تتمكن منها روائيات كثيرات، تبدو أقل اهتمامًا وقلقًا تجاه اعتبار الذكر المراهق نمطًا للشخصية، وأقل رفقًا بما يعانيه من سوء فهم وإحباط. ونجد إسقاط ستاندال وفلوبير الذاتي على الأبطال قليلي الحظ، مخضبًا بالهجاء مثل وجدان بايرون الساخر تجاه شخصيته النضرة دون جوان.

لقد قال فلوبير عن البطل في أفضل رواياته (1857) «مدام بوڤاري هي أنا!» Madame Bovary c'est moi. إنها تحتوي نضالاته الروحانية، وتناقضاته الجنسية. وكذلك بودلير؛ فقد شعر أن «روحًا فحولية» لا تزال حاضرة في «هذه المخنَّثة الغريبة» التي ما زالت «رجلًا»[1]، وإيما التي لا أم لها ترسم اسكتشًا لمينرفا Minerva (بورتريه ذاتي؟)، ترتدي فيه إكسسوارات ذكورية، وتلبس مثل رجل أثناء حفلة راقصة. ويقول جاستون باكلارد Gaston Bachelard «الإبداع الأدبي لامرأة على يد رجل، أو لرجل على يد امرأة هي إبداعات ملتهبة»[2]. مدام بوفاري تحمل أحلام فلوبير الرومانسية المراهقة. فهي واحدة من أعظم المسيئات لتفسير الواقع في الرواية الاجتماعية، تتطلب بطء الحياة، والروتين التافه المستسلم لفنتازيا الانتشاء والشهوة. فالواقع الذي لم يستبعد مطلقًا لمدة طويلة في هذا النوع الأدبي، يجب أن ينغلق في النهاية حولها. ورواية **آنا كارنينا Ana Karenina** (1873 - 76)، هي نسخة تولستوي من رواية **مدام بوفاري**، حيث يضع عاهرة أخرى ذات إرادة قوية في مواجهة القيد الاجتماعي. وذكورية إيما الكامنة تبقى حية في لباس الحفلة الأسود المخملي القاسي، وفي ميل النساء للوقوع «في الحب معها»، أو «يفقدن قلوبهن» من أجلها[3]. المجتمع يربح والبطلات ينهزمن. فقد يكون انتحار إيما، وآنا، وديدو عند فريجيل، بمثابة انفصال تعويذي للقناع الذكر الأكثر

---

(1) «Madame Bovary,» in *Oeures Completes*, 652.

(2) *The Poetics of Reverie*, trans. Daniel Russel (New York, 1969), 93.

(3) *Anna Karenina*, trans. L. and A. Maude (New York, 1969), 93.

نضجًا لدى الكاتب عن القناع الأنثى المنوِّم لحياته الداخلية مغناطيسيًا، ظلٌ للأم والذاكرة.

كل ثيمات الازدواجية الجنسية والانحراف هذه، مجمَّعة معًا في رواية إميل زولا[1] Emile Zola نانا **Nana** (1880). فمثلما كانت بيكي شارب هي إيما وودهاوس الأكثر رعونة، كذلك نانا هي نسخة أكثر انحرافًا من بوفاري وكارنينا. لقد تدرَّج التحريم الجنسي من البغاء إلى الدعارة. إن نانا ملكة محظيات مومسات باريسيات. إنها فينوس، أمازونة، «آكلة رجال»، وحش، تسند قدمها فوق «جماجم بشرية». نانا تكثِّف الاضطرابات التي تعتري البطلات أوائل القرن التاسع عشر. فهي تتخذ لها عشيقة سحاقية غيورًا، وتلتقط الفتيات وتتشح بملابس ذكرية متنكرة للتردُّد على بيوت الدعارة كي «ترى مشاهد الفجور التي تفرغ عن سأمها». إن زولا يتخيَّل مخنَّثته العظيمة بوصفها عدو الحضارة. إنها «قوة الطبيعة، خميرة التدمير، تفسد بجهل وتسبب الخلل لباريس بين فخذيها الأبيضين كالثلج». إنه يراها «تسيطر على المدينة» من «أفق الشر»[2]. ورواية **نانا** تتضمَّن عناصر انحطاط من بودلير، وهويسمان، ومورو Moreau، ولكنها كرواية اجتماعية فإنها يجب أن تخلِّص النظام الاجتماعي من عبوديته لهذه المخنَّثة العملاقة، هذه الكاهنة الرفيعة للطبيعة الأم. ومثل القديس أوغسطين، يشجب زولا الأم الكبرى بوصفها عاهرة بابل. وينتهي الكتاب بعمل رهيب بجسد نانا الذي يتقيَّح بالجدري، الطبيعة تفكِّك خلقها التام.

وحتى في الرواية الفرنسية، حيث مجتمع القرن التاسع عشر تافهًا ومنصاعًا، فإنه دائمًا ما يتم تأديب المخنَّثة من أجل الكل الاجتماعي. وفي سبيل استيضاح ذلك؛ فلنقارن التراتبيات الهيراركية لنموذج مصَّاصة الدماء في كل من **نانا** و**كريستابل**. عند زولا تتعرَّض النداهة الشرسة للتدمير من خلال قوى من الطراز البدائي، تقوم بإثارتها بنفسها. أما جيرالدين الخبيثة عند كولريدج، نموذج مخنَّثة مرحلة الرومانسية العليا، فهي تخرج سليمة من قصيدتها. والحقيقة أننا عندما ننفصل عن قصيدة **كريستابل**، غير المنتهية، تظل جيرالدين تستجمع القوة. ولا يمكن لشيء أن يصلح لاختبار مصاصات الدماء في أدب مرحلة الرومانسية المتأخرة، خصوصًا عند بودلير وهويسمان. ففي سلبيتها تجاه الأنثى بدائية الطراز، تتفق الرواية الاجتماعية مع الرواية الملحمية، في كون المخنَّثة تخل باستقرار البنى العامة للتاريخ.

---

(1) **إميل فرانسوا زولا** 2 نيسان/ أبريل 1840 – 29 أيلول/ سبتمبر 1902. كاتب فرنسي مؤثر، يمثل أهم نموذج للمدرسة الأدبية التي تتبع المذهب الطبيعي، وكان مساهمًا مهمًا في تطوير المسرحية الطبيعية، وشخصية مهمة في المجالات السياسية وخصوصًا في تحرير فرنسا. من أقواله الشهيرة: «الحضارة لن تبلغ الكمال حتى تقع آخر حجرة من آخر كنيسة على آخر قس». [المترجم].

(2) *Nana*, trans. George Holden (Harmondsworth, 1972), 44-45, 452, 433, 221, 409.

نُشرت الروايات الأولى لإميلي برونتى وأختها شارلوت في العام نفسه، حيث أحيت الأسلوب القوطي الذي ذهبت موضته. لقد تشاركا في أبطال قساة ثُقلاء، وفي جو وحشي من الغموض والكآبة. ولكن الكتب تنتمي إلى أنواع أدبية مختلفة. فعلى الرغم من لحظات قلب-الجنس، إلا أن رواية شارلوت برونتى **جين إير Jane Eyre** تُعدُّ رواية اجتماعية تحكمها المبادئ العامة للوضوح والتواصل. فهي تسجِّل التقدُّم العالمي لفتاة ساذجة من الطفولة إلى النضج، وتكتمل بالزواج. أما رواية **مرتفعات وذرنج** لإميلي برونتى، من ناحية أخرى، فهي تنتمي إلى الرومانسية العليا، ومصادرها تكمن في طاقتها خارج تقاليد المجتمع، ويرتبط الجنس فيها والوجدان بجنس المحارم والتوحُّد الذاتي. روايتا الأختين برونتى تختلفان اختلافًا شديدًا في خطوطهما المتقاطعة للتطابق، أو التوحُّد. فشارلوت تسقط نفسها بشكل حسِّي ملموس على بطلتها المحرومة والمجردة من الامتيازات، ولكنها المنتصرة في النهاية، بينما إميلي تقفز عبر حدود الجندر إلى حيث تعثر على بطلها المتوحِّش.

ولقد اختلف النقاد حول كل شيء تقريبًا في رواية **مرتفعات وذرنج**. فالقصة موضوعة ضمن أطر تقهقرية، عبر صور داخل صور، لوحات زجاجية معتمة من النسبية. ولقد كانت اللقطات أو القطعات القافزة(1) jump-cuts عند برونتى من الحاضر إلى الماضي تنبؤية بالتطورات التعبيرية اللاحقة في جنس الرواية، ولكنها أثارت حفيظة وتشوش كثير من القرَّاء المعاصرين الذي ظنوا أن الكتاب غير منظم أو مفكَّك. أما رواية **جين إير**، في المقابل، فهي قانعة بالسرد الروائي الزمني التقليدي. فهل ثمَّة أسباب سيكولوجية للابتكارات الشكلية عند إميلي برونتى؟

إن المشكلة المركزية في رواية **مرتفعات وذرنج** هي الانجذاب العاطفي بين كاترين إرنشاو Katherine Earnshaw وهيثكليف Heathcliff الفظ، «بشراسته نصف المتحضِّرة»(2).

(1) الحركة الملاحظة في الصورة التي تخل باتصال حركة الفعل الدرامي، من لقطة إلى أخرى، فتظهر كالقافزة في الصورة، مما يؤدى إلى إرباك المتفرج وشعوره بالخلل في حركة الصورة. ويشكل الفشل في الحفاظ علي تتابع وانسيابية حركة الموضوع المصور، خلال مرحلة التصوير نفسها، ويجعل هناك صعوبة بالغة أمام المونتير في قدرته على التصرف ومعالجة تلك الحركة القافزة. فلا يستطيع المونتير هنا القطع المباشر من حجم لقطة معين إلى حجم لقطة آخر، وإلا ظهر القطع قافزا، بسبب عدم وجود تكامل بين نهاية الحركة في اللقطة الأولى وبدايته في اللقطة الثانية. لمزيد من التفاصيل المتخصصة انظر:
Bordwell, David and Kristin Thompson ,*Film Art: An Introduction* ,New York: McGraw Hill, 2006. [المترجم].

(2) *Withering Heights*, ed. David Daiches (Baltimore, 1965), 135.

فقصة الحب المحتفى بها هنا، تحوي ثغرات متعلِّقة بالأثر الجنسي مثيرة للفضول، مرَّ بها الجمهور الشعبي بنفسه. فالوجدان في حالة اضطراب متدفِّق وامض، يغرق الأقنعة بطاقات لا أخلاقية. ففي الرواية ثمَّة تأكيد هائل على القسوة، والوحشية، والعنف، لا يستطيع سوى قليل من النقَّاد دمجها في رؤية متوازنة للرواية. وأغلب النقاد يتجاهلون هذا الموضوع برمته، حيث السادية ليست متوافقة مع المدرسة الإنسانية الأكاديمية.

وعلى سبيل المثال، يقر الكاتب ليفز Q. D. Leavis بوجود «عالَم لير» العنيف في رواية **مرتفعات وذرنج**، ولكنه يقصيه «ليس بسبب السادية، أو الانحراف الموجود لدى الروائية.. بل بسبب النية الشكسبيرية»[1]. ويعتقد ديفيد سيسل David Cecil أن «ضراوة وقسوة» الشخصيات عند برونتى تعبِّر عن «حيوية الطبيعة»: مثل الملتصقين بديانة ما من الديانات البدائية، نشاهد إله الأرض Earth God متيبسًا في نهاية الشتاء؛ صاعدًا في شباب متجدِّد، على نحو غامض؛ ليتفتح في الربيع»[2]. الطبيعة تقف وراء الرواية، ولكنها الطبيعة كقوة ذكورية عاصفة، لا كخصوبة أو تجديد. وتحدِّثنا دورثي فان غنت Dorothy van Ghent عن «الحافز للتدمير»، وعن «الإفراط الإنساني» لدى هيثكليف وعاطفة كاترين، قائلة «إفراط في كل مكان حاضر في اللغة: في الأفعال، والتحويرات، والاستعارات التي توغر الصدر بغضب وحشي»[3]. تقول فيرجينيا وولف «هناك حب، ولكنه ليس حب الرجال والنساء»[4]. ويسمِّي سيسل حب كاثرين «الحب بلا جنس»، الخالي من الشهوة؛ «كالانجذاب الذي يجر المد إلى القمر، الحديد إلى المغناطيس». وكلمة سيسل «بلا جنس» تتواتر في تعليقات عديدة على الرواية، ولكن بمعاني كثيرة جدًا تبيِّن أن النقاد أساؤوا فهم بعضهم بعضًا.

كاترين تخبر خادمة نيلي دين Nelly Dean المنزل المتحيِّرة، بأنها سوف تتزوج من إدجار Edgar، وليس هيثكليف، لأنها والأخير متشابهان كثيرًا: «يا نيلي إنه نَفسِي أكثر مني.. إنني أنا هيثكليف»[5]. يصعد مثل هذا الحب من إحساس بالهوية، وليس نابعًا من الاختلاف. فهو متجاوز النوع الاجتماعي/ الجندر. والتشابه هنا بين هيثكليف وكاترين تشابه أدبي. فهي عنيفة وانتقامية مثله. إنها تلك الطائشة «شرسة المزاج» تطلب هديتها سوطًا. إنها دائمًا تهاجم الناس، وتدخل معهم في علاقات مريبة. كاترين وهيثكليف يعانيان من الوجدان

(1) *Lectures in America* (London, 1969), 89.

(2) *Victorian Novelists* (Chicago, 1958), 144, 163, 146.

(3) *The English Novel* (New York, 1953), 157-58.

(4) *The Common Reader* (New York, 1925), 225.

(5) *Withering Heights*, 121-22, 128, 166, 160.

الانفعالي كالنوبات الجسدية العارضة. كلاهما يعضَّان على النواجذ في أثناء نوبات الغضب وتقلبات المزاج، ويحطِّمان رأسيهما بصدمهما أشياء صلبة. وفي إحدى عروض «غضبها الجنوني» تمزِّق كاترين وسادة بأسنانها، وتبعثر ريشها مثل ثعلب ينفض دجاجة. تعلن إحدى المتعاطفات من المعلقات الأوائل على الرواية، هي إميلي مونتجو **Emile Montegut** أن «هو وهي- إذا جاز القول- ليسا سوى شخص واحد. وهما معًا يشكِّلان وحشًا هجينًا، توأمًا من حيث الجنس والروح. هو الروح الذكر للوحش، وهي روحه الأنثى»[1]. وهنا يأتي هذا المجاز الاستعاري من الرومانسية الانحطاطية المتأخِّرة؛ وربما كان المجاز الرومانسي العالي أفضل لو تم استخدامه. وتقول كلير روزنفيلد **Claire Rosenfield** «إن كاثي وهيثكليف هما نفسيهما قرينان متطابقان لا يختلفان سوى في الجنس»[2]. هذه العلاقة الغرامية تمثل إدغام إميلي برونتى للقرائن.

إن هيثكليف يبدو مصبوبًا- كقناع جنسي- على قالب بايرون، خصوصًا في قصيدة **مانفرد** الملتاع بحب أخته. وثيمة جنس المحارم في رواية **مرتفعات وذرنج**، لطالما تم الاعتراف بها وتمييزها، ولكنها لم تناقش سوى عَرَضًا، وبصورة متقطعة. إن كاترين وهيثكليف اليتيم كبرا في ظل حميمية الأخ والأخت. بل إن هيثكليف ربما يكون الابن غير الشرعي لإرنشاو، ومن ثم الأخ غير الشقيق لكاترين. بيد أن النقاد تناولوا ثيمة جنس المحارم من زاوية رجعية، بعقلنته دون اعتبار مصادره في مرحلة الرومانسية العليا. فكما يزعم البعض أن هيثكليف وكاترين لا يمكنهما الزواج، بسبب تحريم ضمني يخص جنس المحارم. ولكن كما رأينا، أنه لا غنى عن جنس المحارم على الإطلاق، بالنسبة للوعي الرومانسي؛ حتى أنه في حالة عدم وجود أخ أو أخت- كما هو الحال عند شلي- يجب اختراعه، أو اختراعها. جنس المحارم ليس خطرًا، كي يتم تداركه أو تحاشيه، بل تمكين ملوكي للتخيل.

إن حب هيثكليف وكاترين ملتهب، لا تكبحه توأمتهما الأخوية. حبهما يمكن أن يطلق عليه حب بلا جنس، نظرًا لأن الجماع الشهواني ليس مرغوبًا فيه. والاتحاد الرومانسي هو خلط للصور الروحية، أي حب الذات المنعكس في مرآة. ففي قصيدة **مانفرد**، نرى الاتصال الجنسي خطأً، باعتباره تفسيرًا حرفيًا مهينًا. إنه الكفاح المجنون من أجل اتحاد مستحيل، هو

(1) *Revue des deux mondes* (1 July 1857), in *The Brontes: The Critical Heritage,* ed. Miriam Allott (London 1974), 377-78.

(2) «The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double,» *Daedalus* 90 (Spring 1963): 329.

ما يجعل اللقاء الأخير لهيثكليف وكاترين، في يوم موتها، لحظة مذهلة جدًا في الخيال. الاثنان يتعانقان في حالة برِّية، بتشنجات واعتصارات خادشة. يعد المشهد موقعة طقوسية أكثر منه حبًا. يقول روز H. J. Rose إن اللعب على الإثارة في الاحتفالات القديمة كان لخلق طاقة سحرية أو سلطان. وهيثكليف وكاترين مثلهما مثل الأخ والأخت في أوريستيا **Oresteia**، يدخلان نفسيهما وبصورة إيقاعية في حالة نشاط زائد، قوامه الحب والكره. إنني أستشعر خلف المشهد المتلهف الملتهب عند إميلي برونتى، انصهار شلي مع روحه الأخت في ذروة قصيدة إبيسايكيديون، أو روح في روحي. حيث الأخ والأخت يخفقان ويحترقان ويغليان في اضطرام صوفي من الماء والنار. شلي يسمِّي القصيدة «حلم جنيني»، كنكوص عبر التاريخ. غير أن قصيدة إبيسايكيديون الأپوللونية، تنحرف وتحيد بعيدًا عن فظاظة حقائق الخبرة البدائية. وتعيد مرتفعات وذرنج خلق الشيطنة الخاصة بعالم جنس المحارم البدائي. ومن هنا تأتي السادية الشاملة التي تكتنف الكتاب كله.

إن رومانسة الأسرة المبهمة في **مرتفعات وذرنج**، تستند إلى القلب الرومانسي للتاريخ. حيث يرى إريك سولومون Eric Solomon - وهو على صواب- أن «إميلي برونتى تلقي على القصة بأكملها هالة غامضة مرتبطة بجنس المحارم»، فـ «هيثكليف يتزوَّج من معشوقته المفقودة أخت زوجته؛ وابن زوجته يتزوَّج من ابنة أخيها؛ وابنة كاثي تتزوج من ابن أخيها»[1] وكبار النقَّاد يتغاضون عن أجواء رهاب الأماكن المغلقة الجنسي في الرواية، وعن تحوُّلات الصبابة الواسعة، التي تنقلب على نفسها من جيل إلى آخر. الانطواء الجنسي المحارمي معزَّز بتكرار الأسماء وأصدائها: هيثكليف Heathcliff، هيندلي Hindley، هاريتون Hareton، ولينتون Linton (كاسم عائلة واسم أول). وربما يكون الميثاق الوراثي الذي كثيرًا ما أُعيد إخراجه لسانجر C. P. Sanger (1926) مضللًا باحتوائه ما يفيد بوجود ثمَّة وضوح في توزيع شخصيات رواية **مرتفعات وذرنج** متاح لدى أي قارئ جاد مثابر. فهوية العائلة سائلة مائعة في الأدب الرومانسي. «هيندلي، وهيرتون، ولينتون» الأسماء الأرنبية rabbity تنشأ وتنزلق في بعضها بعضًا، منسحبة بعجز إلى الحالة الجنينية. الأجيال في **مرتفعات وذرنج** لا تتقدَّم في الحقيقة. إنما تُستدعى- بلا مقاومة منها- إلى الخلف حيث أصول نشأتها، حيث إنه في الجنس الرومانسي والوجدان، لا يكون المستقبل سوى انبعاثًا ضبابيًّا من الماضي.

إن أحد الإنجازات الأكثر قوة في رواية **مرتفعات وذرنج** هي مصفوفتها الجائحة للهويات

(1) «The Incest Theme in *Withering Heights*» (A three-page note on the novel), *Nineteenth Century Fiction* 14 (June 1959): 82-83.

المتماثلة جينيًا. فقط قلب الكتاب هو الذي يحبوه تدفُّق جنسي نفسي. حرّاس الإطار الروائي، نيلي دين البرجماتية، ولوكوود Lockwood ضعيف الفهم، هما شخصيتان مصمَّمتان وفق إطار خطي حاد. وقد خلعت اسم «الامتلاء الرمزي» allegorical repletion على هذا الأسلوب التمثيلي الذي أراه ماثلًا عند ليوناردو Leonardo في لوحات **العذراء والطفل مع القديسة آن**، و**روضة العريش** **Bower Meadow** و**عشتار السورية** **Astarte Syriaca**. وأقصد بالامتلاء الرمزي ملء **filling up** الحيز الخيالي بهوية واحدة مفردة، تظهر على نحو متزامن في صور مختلفة، مصفوفة إلى جوار بعضها بعضًا، مثل انشطافات أوجه الجوهرة. وفي الامتلاء الرمزي أيضًا ثمَّة شخصية مهيمنة ممتدَّة عبر الحيز السيكولوجي. فهيلثكليف وكاترين يسعيان إلى إفناء هويتيهما المنفصلتين على نحو سادومازوخي. رغبتهما في الانهيار في بعضهما بعضًا تسفر عن جسد- روح عملاق في النص، يمنع أعضاء الأسرة الآخرين من أن يكون لهم حجم طبيعي. إنها رواية اجتماعية تتقدَّم بانتظام نحو التمييز بين الشخصيات. أقنعة **جين إير**، على سبيل المثال، تصبح وباضطراد متميِّزة مع تطوُّرها، أو مع تكشف ماضٍ سري. أما **مرتفعات وذرنج**، فهي تتحرَّك في اتجاه آخر. فهي كعمل رومانسي، تصبح حتى الفروق الجيلية غائمة في جوهرها، وتغرق الأقنعة والأحداث نحوه بفعل اندفاع قهري نحو المركز.

إن ائتلاف هيثكليف وكاترين المرتبط بجنس المحارم، ليس في موضع المنافسة مع زواج طبيعي، كما قد يكون متوقَّعًا. فالرواية تحتوي على بطل من ظلام ونور، هو كما يشير فراي Frye «نسخة ذكر» غير معتادة من موتيفة القرن التاسع عشر لبطلات الظلام والنور عند سكوت، وإدجار ألان بو، وهاوثورن، وميلفل[1]. الأنثوية تتمهَّل وتتوانى عند إدجار لنتون Edgar Linton منافس هيثكليف الأشقر الحيي. وإدجار هو «الشيء الناعم»، ذو «الوجه رقيق الملامح» وشخصية «شديدة البهاء»[2]. وكاترين كزوجة، تكون بالطبع مهيمنة، وإرادتها قانون. الازدواج الخنوثي بين هيثكليف وكاترين يقابله الزواج الخنوثي بين إدجار وكاترين، حيث انقلاب الأدوار الجنسية.

رواية **مرتفعات وذرنج** تتبع الجغرافية الجنسية النفسية لمسرحية شكسبير **أنطونيو وكليوباترا**. فـ «عزبة ثراشكروس» Thrushcross Grange ضيعة لينتون، مثل روما قيصر، هي عالم محترم من الأقنعة الاجتماعية الثابتة. و**مرتفعات وذرنج** لإرنشاو، تعادل مصر كليوباترا، عالمًا من الطاقة الطبيعة الخام، والتحولات، والمسوخ غير المحكومة. مرتفعات

(1) *Anatomy of Criticism*, 101.

(2) *Withering Heights*, 112, 106-07.

رومانسية جليلة، ومهيبة، ومتطرِّفة. عزبة تديرها الطبيعة، محتواة، وزراعية، ويُرمز لها، على نحو فطن، بطائر الدج أو السمنة thrush العابر crossing، وهو طائر صغير لا ينتمي إلى الكواسر من الطير. وعند شكسبير يجب أن يختار البطل ما بين عالمين متعارضين، ولكن البطلة هي التي تختار عند برونتي. فبعودتها من إقامتها في عزبة ثراشكروس، تكون كاترين هي كليوباترا عربيدة الشارع متحوِّلة إلى أوكتافيا الرزينة: «بدلًا من وحشية برية صغيرة حاسرة الرأس، تقفز إلى داخل المنزل قفزًا، وتندفع لاهثة إلى ضمِّنا بشدة حتى لتكاد تعصرنا عصرًا، أصبحت هناك شخصية مهذَّبة جدًا، تأتي على صهوة مهر أسود جميل، بخصلات بنية تتدلَّى من تحت غطاء من فرو القندس، مع عادة الرداء الطويل المضطرة للإمساك به بكلتا يديها؛ كي لا تغوص فيه «قناعها الديكوري الجديد نالته على حساب خسارة عظيمة لحيويتها». شعار العزبة هو ما يسمِّيه هيثكليف «الأعين الزرقاء الخاوية لآل لينتون»[1]. آل لينتون يمثِّلون آلهة سماويين شقرًا، مثل قيصر شكسبير، في أپوللونية جرداء بائخة. أعينهم خاوية لأنها عمياء عن العالم المظلم الدوار لقوة هيثكليف ذات الطبيعة الديونيسوسية. العزبة محمية من العواصف التي تهب على المرتفعات وتسوِّي النبات فيها بالأرض. هذا المشهد الطبيعي العدواني لـ «الرياح البائسة والسماوات الشمالية المؤلمة» هو المسحة الرئيسية للرواية. الشتاء في مرتفعات وذرنج يغزو ويقهر الصيف. وهنا تكمن انطلاقة برونتي الأكثر دلالة من الرومانسية العليا، حيث الطبيعة حتى في أكثر حالتها اضطرابًا، عادة ما تكون معينًا للخصوبة لا ينضب. فالطبيعة بالنسبة إلى برونتي قوة أولية، وليست تنشئة. فهي بتعبير آخر تخلق طبيعة دون أم.

إن رواية مرتفعات وذرنج تنعش وبانتظام المصادر الرومانسية. فهي تحوّل اللقاء المرتبط بجنس المحارم، في قصيدة شلي إبيسايكيديون للأرواح المتوائمة، من التأمُّل إلى التحرك، ومن الروحاني إلى المادي. إلا أن إميليا عند شلي تمثِّل «ملاكًا» ضبابيًّا أو «ساروف الجنة»، أما كاترين التي تطابق بين حبها لهيثكليف و«الصخور الأبدية»، فإنها تحلم بأن تكون مطرودة من الجنة على يد الملائكة. ومن ثم، فإن مرتفعات وذرنج هي إبيسايكيديون مع تضمين الطبيعة في كتابتها. برونتي تعامل بايرون على نحو مماثل، من خلال إعادة تجذيره أو تتبع أصوله الجذرية- أو بالأحرى قناعه الشهير للإرادة الفاتنية- وبعمق أكثر في الطبيعة. وعند هيثكليف يوجد هنا موضوع قصير مباشر بين البايرونية والقوة الطبيعية، حيث في شعر بايرون، تستخدم الطبيعة بتوسع في كخلفية شعرية غنائية. فهيثكليف يقف على مشارف الإنسانية «بأسنانه الحادة الأشبه بأسنان آكلي لحوم البشر»، وبـ «تعبير شخص لئيم شرير». الطيور تبني

(1) Ibid., 93, 92.

أعشاشها بالقرب منه، إذ تظنه «قطعة من الخشب»[1]. والتصحيح الحاد الذي تنجزه برونتى، إنما ينتمي إلى عالم وردزورث. فـ **مرتفعات وذرنج** كُتبت في أوج فترة عبادة الطبيعة خلال العصر الفيكتوري، خالقة بذلك عالمًا من الوحشية الكولريدجية. فهي أي برونتى تضفي البربرية على وردزورث، محوِّلة شهادته الصافية الجليلة على التعاون الأخلاقي بين الإنسان والطبيعة إلى قصيدة نثرية قاسية، تكتنفها مظاهر الإزعاج السفلية تحت الأرض. فالرواية دوامة سادومازوخية من الضوضاء والحركة البدائية، التقطيع والتمزيق للقرابين الديونيسوسية، الذي لا يمكن تحمله أو حتى إظهاره وإيصاله، إلا من خلال وسيلة المباعدة الذكية للأطر الروائية المستمدة من مصادر مختلفة.

مرتفعات وذرنج هي كتالوج لمظاهر الرعب في العالم السفلي، كل إهانة كولريدجية إلى الإحسان والبرّ الوردزورثي. إنها مليئة بتفجرات العنف والتخيلات المتوهجة للموت والتعذيب. فنحن نشهد أو نسمع سوط الجلد بالسياط، والصفع، والطحن، والتكبيل، والخلع، والتثقيب، والخربشة، وشد الشعر، والتقوير، والرفس، والدهس، وشنق الكلاب. هيندلي يأمل في أن يقوم جواده «برفس» رأس هيثكليف. أما كاترين التي يعضها كلب، فإنها لن تبكي، حتى لو سفدت على قرون بقرة مجنونة. وهيثكليف يفكر مليًا، متأمِّلًا في «القذف بجوزيف من أعلى نقطة، ملونًا واجهة المنزل بدم هيندلي». وهو يرمي بسلطانية من شراب التفاح الساخن في وجه إدجار. وهيندلي يزج بسكين نحت وحفر ما بين أسنان نيلي، ويهدِّد بأن يغمدها في حلقها. ونيلي تخشى أن «يهشِّم هيثكليف رأس هاريتون على الدرَج». ويتوعَّد هيثكليف إدجار «سأحطِّم ضلوعه مثل ثمرة جوز الهند!». وفي اللحظة التي تتوقَّف فيها كاترين عن حب إدجار تقول «وددت لو أنني مزَّقت قلبه وشربت من دمه!» ويصرخ هيثكليف «أنا لا تأخذني شفقة»، «فكلما تلوَّى الدود ألمًا، تلهفت إلى مصارينه!». وها هي إيزابيلا Isabella تقول إن هيثكليف بارع في «نزع الأعصاب بكلاَّبة ساخنة ملتهبة»؛ إنه انتزع قلبها «عاصرًا إياه حتى الموت»، قاذفًا به ثانية إليها. وهو يرميها بسكين قاطعًا رقبتها. وفي اكتشافه جثة هيندلي يردِّد «إن سلخ جلده وفروة رأسه لن يكون كافيًا لإيقاظه».. وهكذا دواليك. فالقارئ قد يردِّد مع كاترين، شعورها «بألف مطرقة حدَّاد تضرب في رأسي!»[2].

---

(1) Ibid., 120-22, 212, 97, 202-03.

(2) Ibid., 80, 90, 209, 89, 115, 154, 185, 189, 209, 221, 155.

لقد نال فيلم «مرتفعات وذرنج» استحسانًا كبيرًا عند عرضه عام (1939) من بطولة لورانس أوليفر وميرل أوبرون، جاعلًا الرواية ذات طابع وردزورثي كاذب؛ بحؤوله دون أن تكون يوركشاير حديقة ضواح مشمسة.

إن الولع بالخطاب السادي في الرواية ليس قاصرًا على هيثكليف وحده، بل يتدفَّق منسابًا من جميع الشخصيات. حتى نيلي دين الواهنة، تتحدَّث بهذه اللغة البدائية الفظَّة. في النهاية تنتمي الفصاحة السادية للرواية إلى إميلي برونتى نفسها، التي تعلمت لعناتها الشلالية من شخصية كليوپاترا المحتدمة. وأحيانًا ما تكون الوحشية بارعة تمامًا. فعندما تسقط كاترين صريعة المرض بالحمى، تزور السيدة لينتون مرتفعات ويذرنج لتتطبيبها، ثم تصر على أخذها إلى عزبة ثراشكروس للنقاهة. وتتذكَّر نيلي: «ولكن السيدة المسكينة كان لديها من الأسباب ما يجعلها تثيب عن عطفها؛ فهي وزوجها، كلاهما يصابان بالحمَّى/ ويموتان في ظرف أيام قليلة واحدًا تلو الآخر»[1]. ودائما ما يلهمني الخروج المفاجئ لآل ويلتون العجوزين، بضحكة إعجاب. فهما يموتان سريعًا إلى درجة أننا نكاد نسمع ارتطام جسديهما بالأرض، مثل سقوط البحَّارة عند كولريدج على سطح المركب. وقد قصد بنا أن نلاحظ استغراق كاترين الذاتي الفاسد، الذي وبرعونة يترك في أعقابها خرابًا أشبه بما خلفه فرار كليوباترا من معركة أكتيوم البحرية. إلا أن الميتيْن يظهران أيضًا مدى القوة الفاتكة لارتباط هيثكليف وكاترين، اللذيْن يصدران نوعًا من بخار العالم السفلي العفن للعالم، يصيب ويدمِّر العالم الاجتماعي. وهذه واحدة من اللحظات المضادة لوردزورث بسفور في رواية **مرتفعات وذرنج**. فكرم لينتون وحفاوتها وعاطفتها الإنسانية، ترِد عليها بفظاظة وقسوة الطبيعة كمدمِّرة عند إميلي برونتى. إنها المؤلفة في دور القنَّاص، تقطِّع شخصياتها بطريقة عبثية وتسقطها من على مرتفع خفي. إنها أرتميس هيكاريج Artemis Hecaerge «المصوِّبة عن بعد»، التي تنجز عملها من بعيد.

ومن أقل إلى أقصى درجة من وضوح القسوة والوحشية: حلم لوكوود المريع بشبح كاترين. ومن الغريب أن هذا الحلم نادرًا ما تعرَّض للمناقشة. مع أنه الشيء الأكثر مركزية من الناحية السيكولوجية في الرواية، ويأتي مباشرة من الإلهام المبكِّر لبرونتى. فبتفقده كتبًا متعفِّنة في مرتفعات وذرنج، ينصرف لوكوود لينام. ولكنه بعد شعوره بانزعاج من خشخشة فرع شجرة الصنوبر في احتكاكه بالنافذة:

«هكذا غمغمتُ: «يجب أن أوقفه، مهما حصل!»، ومددتُ أطراف أصابعي عبر الزجاج المكسور، مادًّا ذراعي ليطال هذا الفرع اللجوج. وبدلًا من الإمساك به، وجدت أصابعي تطبق على أصابع يد صغيرة باردة برود الثلج!

داهمني الرعب المكثَّف للكابوس؛ حاولت أن أسحب ذراعي، ولكن اليد تعلقت به، ونشج الصوت الأكثر سوداوية: «دعني أدخل.. دعني أدخل!»».

(1) Ibid., 128.

سألت وأنا أصارع في تلك الأثناء للإفلات بنفسي: «من أنتِ؟».

جاء الرد مرتجفًا: «كاترين لينتون». (لماذا **أفكِّر في لينتون**؟ لقد قرأت **إيرنشاو** عشرين مرة على أنها «لينتون»)، «أنا آتية إلى المنزل. لقد ضللت طريقي في المستنقع!».

وفيما هي تتكلَّم، أبصرت، وجه طفل غامض ينظر عبر النافذة؛ تملَّكني الرعب وحوَّلني إلى وحش؛ ووجدت أنه من العبث أن أحاول هز هذا المخلوق وإسقاطه، فجذبت رسغه عبر اللوح الزجاجي المكسور وحككته به إلى أن سال الدم ونشع في مفارش التخت، ولكنها لا تزال تنوح «دعني أدخل!». وظلَّت على مسكتها المتشبِّثة، وأنا أكاد أن أجن من الخوف.

قلتُ: «كيف أستطيع؟ دعيني أذهب أولًا، لو كنتِ تريدين أن أدعكِ تدخلين!».

ارتخت الأصابع، وانتزعتُ أصابعي من فتحة الزجاج. وأسرعت فكوّمت الكتب في شكل هرم لأسد بها الفتحة. وسددت أذنيّ كي أبعد هذا التوسُّل المنتحب.

وبدا وكأنني سددت أذنيّ قرابة ربع الساعة، ولكنني ما زلت أسمع.. كان هناك صراخ كئيب آخذ في العويل!

صرختُ: «انصرفي! لن أدعكِ أبدًا تدخلين، ولو توسلتِ عشرين سنة».

بكى الصوت منتحبًا: «إنها الآن عشرون سنة.. عشرون سنة، عشرون سنة وأنا شريدة!»[(1)].

الرسغ الذي مسح على الزجاج المكسور، هو واحدة من أكثر الصور إخافة في الأدب، ذلك لأنها تتضمَّن تعذيب طفل. إن إميلي برونتى الكولريدجية البايرونية، توقف وردزورث عند حده. فهي بزجها بلوكوود السائر إلى داخل هذا المنظر الوثني الدموي، تُظهِر فطرة السادية. فغريزة الحالم البدائية نحو حفظ الذات تتفجَّر عبر قناع الأخلاق الحميدة، والعرف الاجتماعي. فالرجل الذي كان في الموقف الطبيعي سيمسك برقة يد امرأة، أو يقبلها، نجده يحاول التخلص منها. المسافر لوكوود يقوم برحلة وردزورثية إلى الطبيعة، ويجد نفسه لا ينطوي على أية عاطفة في قلبه للظلام بشيطانية، بل على بربرية. وللمشهد السابق منطق حلمي رائع. على سبيل المثال، إن ذراع الشبح هو فرع الشجرة لأن كاترين البرية قد تمت إعادة امتصاصها في الطبيعة. فهي المدمِّرة للذات في الحياة، تكون شجرة متكلِّمة من غابة الانتحار عند دانتي. ومن ثم، فإن لوكوود يدير رسغها عبر زجاج مسنَّن؛ **لأنه ينشر فرع شجرة**.

لماذا تظهر كاترين في صورة طفلة، بينما هي تنطق بلقب زواجها لينتون؟ يشير مارك كنكيد- ويكز Mark Kinkead-Weekes إلى أن «كاثي وهيثكليف مثبَّتان بطريقة تكونان

---

(1) Ibid., 66-67.

وفقًا لها مصبوبتين في قالب الطفولة»[1]. إن جنس المحارم، كما ذكرت آنفًا، هو نكوص عبر التاريخ إلى الطبيعة. بَكرة الزمن أعيد لفها. شبح كاترين التي ينقصها التطوُّر الوجداني، يتَّخذ شكل ما قبل البلوغ، ويتلكَّأ على نافذة تركز إلى الحدود الفاصلة بين الطفولة والنضج. «وجه طفل ينظر عبر النافذة»: لوكوود يرى كاترين تعيد دائمًا عيش آخر لحظة لها في الاتحاد التام مع هيثكليف، فيما يدقِّقان النظر عبر نافذة لينتون في عزبة ثراشكروس المخملية التي تختفي بعدها في ذلك العالم، وتعود متغيِّرة إلى الأبد. ولأن ابنتها أيضًا تسمَّى كاترين لينتون؛ لذا فإن كاترين الكبرى التي تموت أثناء الوضع، تصادر هوية طفلتها، مثل شخصية موريلا مصاصة الدماء عند إدجار بو.

لماذا يريد الشبح الدخول؟ إن إميلي برونتي تتحسَّب ببصيرة نافذة، أن يسيء جمهورها الفيكتوري قراءة هذه الرسالة، التي يمكن أن تسقط عليها رثاءً بليكيًا Blakean وديكنزيًا Dickensian. الشبح لا بد أن يكون يتيمًا شريدًا يتوسَّل من أجل مأوى. ولكن العواطف السادية في رواية **مرتفعات وذرنج** تهز هذا الرضا الذاتي الإنساني. فلوكوود يفهم رغبة الشبح على نحو أفضل حتى من فهم القرَّاء المعاصرين. فهو لاحقًا يخبر هيثكليف «إذا جاءت الإبليسة الصغيرة، ودخلت من الشباك، ربما كانت خنقتني!»[2]، طقس ديني قديم بائد معدل، يسكن أرواح الموتى الهائمة. إن عبادة الأسلاف هي في الحقيقة تعويذة أسلاف «طرد الأرواح». شبح يريد الدخول بغية الشرب من دماء الحي. شبح كاترين تمسك بيد لوكوود كي تعيش مجددًا على حسابه. كاترين إرنشاو الشرسة المشاكسة، في عمر يزعمه شبحها، لم تكن أبدًا طفلة قليلة الحيلة مثيرة للشفقة. لذا علينا أن نخلص من ذلك إلى أن الشبح قد تبنَّى **قناعًا خادعًا**، مثل مصاصة الدماء عند كولريدج، جيرالدين التي تدَّعي السقوط مغشيًا عليها بغية الظفر بالدخول إلى قلعة كريستابل. ومشهد الحلم البدائي عند برونتي، بأقمشة السرير المنقوعة بالدم، هو تمرين في الإغواء الكولريدجي. إن الزواج من الطبيعة يصبح مرة أخرى اغتصابًا وفضَّ بكارة. ونحن، وبالقدر نفسه مثل لوكوود، نتعرَّض للاغتصاب ونفقد براءتنا هنا. حيث تعيد برونتي تنقيح كل افتراض وردزورثي إلى جنس شيطاني وعنف. وكل هذا صحيح، حتى ولو كان الشبح حلمًا وليس ابتلاء خارقًا للطبيعة، لأن كاترين قامت بغزو عقل لوكوود، مجسِّدة نفسها ماديًا في الحياة الحلم، من خلال قوة الإرادة على طريقة ليجيا Ligeia. والكتب التي يكوِّمها

---

(1) «The Place of Love in *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*, in *The Bronte: A Collection of Critical Essays*, ed. Ian Gregor (Englewood Cliff, N.J., 1970), 93.

(2) *Wuthering Heights*, 69.

لوكوود لصدها هي حاجز العقلانية. ولكن في رواية **مرتفعات وذرنج** كما هو الحال في حياة إميلي برونتى القصيرة، يسود التكهُّن الشيطاني.

في المدرسة الرومانسية، رأينا الذكوري دائمًا ما يكون مؤهَّلًا أو معيبًا، وهو المبدأ الذي ينطبق على رواية **مرتفعات وذرنج** لأسباب جديدة ومروِّعة. فالفرق بين هيثكليف وإدجار، يبدو للوهلة الأولى، وبلغة الشارع، مثل الفرق بين رجل بمعنى الكلمة وبين متخنِّث sissy. إلا أن هيثكليف الذي يجسِّد قوة طبيعية بداية من اسمه المرتبط بالجرف أو صدع الوادي، لا يتمتع بالخصوبة، أجدبَ. وهذا أمر لا يخلو من غرابة. فزواجه من أخت إدجار لا يسفر عن ذرية قوية. على العكس تمامًا، فدم آل لنيتون الضعيف يتغلَّب على دمه، ما يسفر عن «صبي شاحب، رقيق متأنِّث»، واهن ومريض «هو فتاة أكثر من كونه فتى». وها هو هيثكليف يوبِّخ ابنه بازدراء «أنت ابن أمك تمامًا! أين نصيبي فيكَ أيتها الدجاجة المتشنِّجة؟»[1]. هناك عائق أمام انتقال طاقة هيثكليف الفحولية. فهو **مَعَيب منويًّا**. طاقته لا تتدفَّق إلى جيل جنسي غيريّ، بل إلى عاطفة ترتبط بجنس محارم قرينته. إن السادومازوخية تسلك طريقين، مثل العدوانية إذ تتحرَّك إلى الخارج والداخل. وهيثكليف يعاني عيبًا ذاتيًّا داخليًّا، مثل بايرون وإلفيس بريسلي. فالمظاهر والسمعة على النقيض، هيثكليف قناع جنسي ليس ذكوريًا بالمعني التقليدي. يوجد قانون آخر للرومانسية يتمثَّل في كونها طريقة للإسقاط الذاتي. كل عمل رومانسي منظَّم بقناع تأملي ظلالي، يبحث الفنان من خلاله عن محاذاة بين الطبيعة والنفس. ربما تربط العاطفة الشعبية بين إميلي برونتى وكاترين إرنشاو عشيقة البطل البايروني Byronic المظلم الذي يجسِّد فنتازيا تحقيق أماني المؤلف. والنقاد الكبار لم ينغمسوا مطلقًا في مثل أحلام اليقظة هذه، ويعود ذلك جزئيًا إلى الاستبداد النصي للنقد الجديد الذي أصبح الآن قديمًا. ولكن الإحجام عن طرح أسئلة متعلِّقة بالسيرة الذاتية حول رواية **مرتفعات وذرنج**، هو ما أنتج هذا الطريق المسدود الحالي، مع وجود قضايا أخلاقية وجنسية كثيرة بلا حلول.

ونظريتي هنا، أن هيثكليف هو أحد الأقنعة الجنسية المخنَّثة العظيمة في عصر الرومانسية، إنه تمثيل حالم لإميلي برونتى، مثل بايرون متطبِّعًا naturalized. إذ تتقاطع روايات برونتى القوطية، فشارلوت برونتى تستعيد نوعها الاجتماعي/ الجندر في قصتها، بينما تتخلَّى إميلي برونتى- مثل كولريدج في قصيدة **كريستابل**- عن نوعها الاجتماعي. وكثير من التعليقات تقدِّم الأطروحة التقليدية التي تمَّت إحالتها من أن هيثكليف مصبوب على قالب برانويل برونتى Branwell Bronte، الذكر الوحيد بين ست أخوات في هاورث بارسوناج

(1) Ibid., 235, 254, 242.

Haworth Parsonage. إن والتر ريد Walter L. Reed، على سبيل المثال، يعلن «أنه كان ثمَّة ارتباط واضح ما بين برانويل وشخصية هيثكليف»[1]. ولكن هذه الفكرة كانت خاطئة منذ البداية. ففي ضوء الأقنعة الجنسية، كان برانويل يجسِّد الأطروحة المضادة لهيثكليف النشط البوهيمي المستبد. فبرانويل ضعيف البنية المنغمس في ذاته، ويموت في النهاية مدمنًا للأفيون، كان ينتمي إلى فئة من الرجولة الحالمة، المتذبذبة المتدهورة، والمطبوعة على نمط كولريدج في الحياة الواقعية، ونموذج شخصية آشر Usher عند إجار پو.

إن برانويل نوع من الميوعة المفرطة، المشتتة لأي نقاش يمكن أن يدور حول رواية مرتفعات وذرنج، ذلك لأن إميلي برونتى نفسها، امتلكت- وفق دليل قاطع- كل الذكورة اللازمة لخلق بطلها العظيم. فشارلوت برونتى ترى أن أختها الميتة «أقوى من رجل، وأبسط من طفل». لقد كانت تتمتَّع بـ «قوة سرية، ونار ربما تكون هي ما نورت عقل البطل وأوقدت عروقه».. «كان مزاجها نبيلًا، ولكنه ساخن ومفاجئ، وروحها مشمولة بالاستجمام»[2]. في أماكن أخرى، تتحدَّث شارلوت عن «قسوة بادية في غرابة شخصيتها القوية». ولقد كان برانويل قصيرًا، طوله بالكاد يصل إلى خمسة أقدام، فيما كانت إميلي العضو الأطول في أسرتها باستثناء أبيها. وقد ذكر أهالي ضاحية هاورث Haworth التي كانت أسرة برونتى تسكن فيها، أن إميلي كانت «أشبه بالولد منها إلى الفتاة»، لقد بدت «فالتة وصبيانية عندما تدلَّت فوق المستنقعات، وصفَّرت لكلابها. وكانت تفرشح في وقفتها فرشحة واسعة». وكلمة «ذكوري» تتواتر في مذكرات محلية عن إميلي. كما كانت كنية عائلتها «الميجور the Major». وقد ذكر السيد هيج Heger، أستاذ بروكسل أنها «كان ينبغي أن تكون رجلًا». وقالت شارلوت عن عشيق جورج إليوت «إن وجه لويس يدفعني إلى البكاء، إنه يشبه وبروعة وجه إميلي»، ولكن جورج هنري لويس كان يُدعى «الرجل الأقبح في إنجلترا»! وفي سيرة ذاتية عاطفية ذات طابع خيالي (1936) تشير إلى ثمَّة صلة بين إميلي وهيثكليف، تجد فيرجينيا مور Virginia Moore «مطابقة ذاتية بين إميلي والرجال»، حتى في ألعاب الجونداL Gondal[3] الأسرية، حيث اختارت أختها آن Anne أدوارًا أنثوية[4].

نحن هنا، كما في حالة إميلي ديكنسون، أمام مفارقة لامرأة ذات عبقرية رومانسية. ولقد

(1) *Meditations on the Hero: A Study of the Romantic Hero in Nineteenth Century Fiction* (New Haven, 1974), 118.

(2) «Biographical Notice» to 1850 edition, *Wuthering Heights*, 35-63.

(3) لعبة لعالم خيالي اخترعته إميلي وأختها. [المترجم].

(4) *The Life and Eager Death of Emily Bronte* (London, 1936), 191-92, 1333-34.

رأينا أن الشاعر الرومانسي يجد القناع الذكر الغربي محدودًا للغاية، مضفيًا على نفسه الخنوثة كي يقتنص القوة الدلفية للتلقِّي السلبي الأنثوي. أما الفنانة الأنثى التي تمتاز بالاستفادة جنسيًا بطبيعتها البيولوجية، فيجب أن تمد مجالها السلطاني المهيب في الاتجاه الآخر، نحو الذكورية. ولقد لاحظت أن العملقة في فنانة أنثى هي إضفاء الذكورية على الذات. وأمثلتي هنا تتمثَّل في رواية **مرتفعات وذرنج**، ولوحة **استعراض الخيل** الضخمة للفنانة روزا بونهوير Rosa Bonheur التي رسمتها ما بين (1853-55)، تلك اللوحة التي تلغي الحالة الأنثوية الداخلية في تابلوه جائح للدينامية الحيوانية. وقد كان هيثكليف يتمتع بالذكورة الجدلية التي توحي بها لوحة **استعراض الخيل**. فشارلوت برونتى تدعو هيثكليف بلقب «العملاق»، لكونه مشحونًا بجرعة زائدة من الغايات بين الجنسية، المتقاطعة. كاتبتان أخريان عظيمتان تومئان إلى **مرتفعات وذرنج**، فتفكِّران وبصورة مستقلة في كلمة «عملاقي».. إذ تمدح إميلي ديكنسون «إميلي برونتى العملاقة»، وفيرجينيا وولف تقول إن «الطموح العملاقي لبرونتى يُحَس على طول الرواية»[1]. العملاقية أو العملقة gigantism، مظللة، مطالبة فاشية بالسلطة الشاملة. العملقة استراتيجية مكهربة شاحذة لذات امرأة، تتحدَّى الديكتاتورية المهينة للنوع الاجتماعي/ الجندر.

إن الضعف المَنوي الذي يعانيه هيثكليف، يُعدُّ بمثابة خيانة لأصوله الجنسية التحولية. فهو امرأة بطاقة رجل، ولكن من دون فحولة رجل. إن إميلي برونتى تبيِّن لنا أنها ترى من خلال قناع المغوي أو الغاوي عند اللورد بايرون، وتدرك خنوثته الرومانسية، بحرمانها بطلها البايروني Byronic من الفحولة المكتملة. حدس الفنان: بصورة مماثلة يقدم كل من جوته وبلزاك، بايرون كشخصية يوفوريون Euphorion نصف الأنثى، واللورد دودلي Lord Dudley مزدوج الميول الجنسية bisexual، السلف أو الجد الأعلى للمخنَّثين. إلا أن السمعة العالمية التي اكتسبها بايرون تتصل بالذكورية المفرطة machismo العظيمة، واستمرت تتواصل حتى في الدراسات الحديثة لويلسون نايت G. Wilson Knight.

إن البورتريه الذاتي الرومانسي لإميلي برونتى- مثل بايرون- يُعدُّ مثالًا على مبدئي المتعلِّق بالتبديل الجنسي sexual metathesis، أي تغيير الجنس على الطريقة الفنية. والأمثلة نجدها في تحولات صبي الكورال جون إدلستون John Edleston عند بايرون

(1) Charlotte Bronte, «Biographical Notice,» 41. Dickinson, letter to Mrs. J. G. Holland (Dec. 1881), *Letters*, ed. Thomas H. Johnson and Theodora Ward (Cambridge, Mass., 1958), 3:721. Woolf, *The Common Reader*, 225.

إلى تيرزا Thyrza، وعند بروست Proust، في تحول ألفريد أجوستينيلي Alfred Agostinelli إلى ألبرتاين Albertine، وعند فيرجينيا وولف في تحول فيكتوريا ساكفيل ويست Victoria Sackville-West إلى أورلاندو Orlando. وسيكون من البذاءة أن نقلِّص التبديل الجنسي إلى مجرَّد خوف من الفضيحة المرتبطة بالمثلية. فثمَّة اقتصاد روحاني أرحب في حالة عمل. حيث يبدو التبديل الجنسي تقدُّمًا ميتافيزيقيًّا، توسيعًا للهوية عبر شهوة إيروتيكية عقلية مطوَّلة. فالأصل في الحياة الواقعية، يشبه كلمة جنسية مترجمة إلى لغة خيالية جديدة. والتبديل الجنسي الفعَّال في رواية **مرتفعات وذرنج**، مثل ذلك الموجود في قصيدة كولريدج **كريستابل**، موجَّه إلى الذات أكثر من توجيهه نحو الآخر الكاريزمي. وينبثق عن رغبة الفنان في تنشيط وإضفاء الفاعلية والحالة الجوانية على هويته- أو هويتها- الجوهرية، والمحرَّمة في الوقت نفسه من قبل المجتمع. لقد شاركت ساكسفيل- ويست في طريقتي التبديل الجنسي كلتيهما. ففي روايتها **التحدِّي** (1924)، تكون جوليان دافينانت Julian Davenant هي البطل، القناع نفسه الذي تتخذه لنفي هويتها؛ بغية التجوُّل بحرية في شوارع باريس، مع عشيقها فيوليت تريفوسيس Violet Trefusis في ملابس رجال.

إن رواية **مرتفعات وذرنج** من الناحية الأسلوبية، تقع في جزءين. حيث يشير جون بيريمان John Berryman إلى أن «ما تتذكَّره ككتاب هو فقط الجزء الأول من الكتاب». بينما يصف سير فيكتور برتشت V.S. Pritchet الجزء الأخير بأن «الإحساس به متفاوت»[1]. وأعتقد أن الرواية تعاني فقدانًا هائلًا للكثافة. وهو ما أراه موازيًا لقصيدة **كريستابل** ورواية **أورلاندو** التي تنقص أو تسوء في القوة بسبب ما أسميه «التصوير الأيقوني النفسي» psychoiconism. إن الأعمال الثلاثة يحكمها «الافتتان» بالشخصية التي تزحم الحيز السردي، وتقزم من الأقنعة الأخرى. فالطاقة التخييلية مثلًا في رواية **أورلاندو** لفيرجينيا وولف، تأتي من تخيُّل وولف لشخصية ساكفيل- ويست كرجل. ومن منتصف الطريق فصاعدًا، عندما يتحوَّل أورلاندو إلى امرأة؛ أي ببساطة عندما تصبح فيتا Vita نفسها، بعد الدخول في «نشوة» إلهام محمومة، نلاحظ أن وولف فقدت الشغف **بأورلاندو**، وتحتم عليها الصراع «على نحو أقل» كي تكملها[2]. حقيقة الأمر، إن الفكرة الألمعية في هذا الكتاب والمتعلقة بالمسافر المخنَّث في الزمن، والتي تجسد مرحلة عظيمة في الأدب الإنجليزي، نجد تنفيذها ضعيف في هذه الرواية. وربما يكون

(1) Berryman, «Introduction,» *The Monk*, 28. Pritchett, «*Wuthering Heights*,» *New Statesman* 31 (22 June 1946): 453.

(2) *The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell (London, 1980), 3:161, 175.

احتقار وولف للتاريخ الفكري الذكوري، هو ما كبّلها وجعل كتابها المفترض به أن يكون أكثر كتبها فطنة، يصبح أكثرها إملالًا.

إذن التقهقر الخنوثي أنتج النصف الضعيف من روايتي **مرتفعات وذرنج** لبرونتى، **وأورلاندو** لوولف. ولقد وجدت النمط نفسه مرتين عند جوته في **فيلهلم مايتسر**؛ عندما تنال الأمازونة اسمًا اجتماعيًا، يخبو ألقها. وعندما تتخلّى ميجنون عن لباسها الذكري تضعف وتموت. و**مرتفعات وذرنج** تنحدر مع إنقاص قوة الطراز البدائي **archetypal force** عند هيثكليف. فهو يصبح شخصية واقعية طبيعية، سلحدار ريفي وأب عائل مستبد. إنه يفقد هالة تألقه وسحره، ذلك الوميض الغريب للمجانسة أو التطابق عند المؤلفة. لقد غيبت إميلي برونتى نفسها. فهي تنهي وباستقامةِ المنظومةَ التي صمَّمتها، وهذا أشبه برسم ڤازاري **Vasari** على جدارية الحرب لليوناردو. **مرتفعات وذرنج** تبهت؛ متحوِّلة إلى رواية اجتماعية؛ مولية ظهرها لما تتمتَّع به من لاعقلانية رومانسية متوهِّجة.

لماذا يحدث هذا الانخفاض المفاجئ في المعيار والأسلوب؟ إن تبديل إميلي برونتى جنسيًا إلى هيثكليف، لا ينفصل عن ثيمة التوأم المرتبط بغشيان المحارم. حيث إن هيثكليف مدرَك كطرف في قطبية إيروتيكية. فإذا ما دخلت برونتى إلى روايتها كرجل، سيكون شعورها وقتئذ بكاترين المختفية شعورًا مثليًا. ويوضِّح مور **Moore** أن إميلي تركت المنزل لمدة ثلاثة شهور للدراسة في مدرسة فتيات، ثم عادت فجأة لتكتب قصائد غرام ملتهبة بالعاطفة، ومليئة بالخيانة والانتقام. ويوحي مور بأنه ربما لم تكن هناك فرصة في تلك المؤسسة الفيكتورية المنضبطة، للوقوع في الحب مع أي أحد آخر، في ما عدى فتاة مثلها. وإني أجد إيروتيكية سحاقية ناعمة في كثير من أشعار برونتى الغنائية، تركز على اقتراب الأرواح الأنثوية الملائكية ليلًا بشَعرها الحريري الطويل. ثمَّة تخيُّل متواصل للرقة والنعومة، للخليلة أو العشيقة تشاهد وصامتة في اقتراب غريب[1]. وقد يعكس شعر برونتى حالة جنسية ما قبل حديثة، ملتهبة ولكن متبتِّلة، مثل قصيدة كريستينا روزيتي **Christina Rossetti** الغريبة عن الحلم، بعنوان **سوق جوبلن Goblin Market** (1862)، بما تكتنفه من شهوانية ورغبة الأخت المحجوزة، ومخاطر الغضب. الراهبات المتخيلات عشن في هذه الحالة المبجلة لألف عام. وإميلي برونتى تبحث عن التوقُّد الذهني، لا عن الأورجازم أو لذَّة الجماع، ثمَّة بخار حارق من الصبابة الشبحية.

(1) For example, poems 95, 157, 190. *The Complete Poems of Emily Jane Bronte*, ed. C. W. Hatfield (New York, 1941).

يتزامن انقضاء الطاقة الذي يكتنف رواية **مرتفعات وذرنج** في واقع الأمر مع موت كاترين. كما الحال في قصيدة **كريستابل**، النصف الثاني يضعف فقط عندما تتم استثارة الصلة الإيروتيكية للنص الأول كذاكرة. فمن المؤكَّد أن القوة التي تبدأ بها الرواية، تعود إلى تجلِّي كاترين الطيفي، أمام لوكوود المرعوب. وهيثكليف نفسه الذي يفتح النافذة وينشج في الليل، محروم من هذه الرؤية. فإذا كان هيثكليف هو برونتي نفسها، إذن لكانت كاترين هي امرأة حدث معها انفصال لا يمكن تصحيحه. إن وجود ملهم الحماسة الغامض في مدرسة الفتيات، يعد غير منطقي نسبيًا. فذلك الشخص مجرد ظل لآخر. فإن كانت رومانسة العائلة تشكِّل جميع حياتنا الإيروتيكية، فهي مصير فني بالنسبة للرومانسي. وقد ذكر أهالي ضاحية هاورث أن إميلي وآن كانتا «مثل توأم. رفيقتان لا تنفصلان». متشابكتان إحداهما بالأخرى علنًا. ولكن ماريا كانت هي الأخت المهمة للغاية. يتساءل ديفيد دايشيز **David Daiches** عن شكوى الشبح بأنها ظلَّت «شريدة لعشرين سنة»، قائلًا: «هل لهذا صلة بأن ماريا، الأخت البكر الكبرى لأخوات برونتي وتولَّت مسؤولية أخيها الصغير وأخواتها بعد موت أمها، وهي بالكاد في سن الثامنة، قد ماتت قبل أن تكتب إميلي هذا الفصل بعشرين سنة؟ إننا نعرف كيف أن ذاكرة هذه الأخت الكبرى المضحِّية، التي ماتت في سن الثانية عشرة، قد تردَّدت على كل من إميلي وشارلوت برونتي»[1]. وقد زعم برانويل أنه سمع صوت ماريا وهي تبكي خارج النافذة ذات مساء. ولكن علينا ملاحظة أن هذا يضع برانويل مكان لوكوود المتكلِّف، وليس مكان هيثكليف الذي يشتاق بحماسة إلى سماع الصوت، ولكنه لا يستطيع. ومن ثم علينا أن نصدق أن في شخصية كاترين جانبًا ما من جوانب ماريا، بعد تحوله إيروتيكيًا.

في **مرتفعات وذرنج**، تصبح ماريا هي الروح الأخت، المرتبطة بغشيان المحارم من منظور عبقرية الشعرية إميلي الذكرية. كما لو أن حياة وعمل بايرون قد أعيد خلقهما من جديد. ارتباطاته المثلية واقترافه غشيان المحارم مع أخته غير الشقيقة، كل هذا منصهر هنا في غشيان المحارم السحاقي المغمور. ثم إن ما نطالعه في قصيدة **مانفرد** شخصية ناسك نصف مجنون يمارس جنس المحارم منتحبًا على أخت ميتة، نجده وقد أُعيد إنتاجه عند إميلي على هيثكليف تبكي بنشيج وارتجاف من أجل ماريا على هيئة كاترين. إن شبح الأخت في قصيدة **مانفرد** ورواية **مرتفعات وذرنج**، يخلق لنفسه حضورًا مروِّعًا. بل إن برونتي تعيد تخيل الكأس المترعة التي أصابت مانفرد بهلوسةٍ؛ حين تخيلها تفيض بدم أخته. فما عساه يكون لوح الزجاج المكسور المسنن الذي يجرح رسغ كاترين كما لو كانت حافة دامية؟ كلا

(1) «Introduction,» *Wuthering Heights*, 20-21.

الصورتين البشعتين، تشيران إلى إصابة أو جرح جنسي رمزي. وماريا هي ربة الفن المضحية عند إميلي. وربة الفن، أو **أنيما** الأنثى الكامنة **anima** نصف الروح الأنثوي المقموع والذي يتم إسقاطه، هي من تأتي من الخارج. إن إميلي برونتى المتجهِّمة، المفاجئة، والمتقشِّفة، تبدو ذكورية في علاقتها بإخصاب أنثوي محلِّق حائم. فالشبح المتنصِّت عند النافذة، سواء كان يمثل المعشوقة السحاقية المفقودة، أم الأخت الميتة المنتحبة، هزَّ شبح فتاة تمثِّل ذاكرة متواترة، تضغط على بوابات الوعي. لوكوود يخشى الشبح كخانق strangler (المعنى الجذري لكلمة «سفنكس Sphinx» أبو/ أم الهول). ومن ثَمَّ، فإن الشبح روح مصاصة دماء، مثل جيرالدين السحاقية التي تقوم بزيارة ليلية إلى كريستابل- كولريدج، وتُطْبق شفتيها على السكوت. الحب والخوف، الرغبة والعدوانية: تعبيرات عن تبديل جنسي يمثل السحر الوثني الباعث على شفاء الذات عند برونتى.

لقد عانت إميلي برونتى ثلاث مرات من هجر النساء، كل مرة منها تُعدُّ صدى للأخرى. أولًا أمها، التي ماتت وإميلي في الثالثة من عمرها. ثم ماريا التي ماتت وإميلي في سن السابعة. وأخيرًا السيدة س Miss X جنيّة البحر في عمر المراهقة، تلك التي كان لها- لو بمقدورنا الاستنباط من خلال النمط الوجداني المثبت لدى إميلي- أن تكون زبونة جيدة. كانت رومانسة الأسرة أو العائلة في هاورث بارسوناج مبنية على تبادل جنسي طقوسي. فبالاختلاف مع وردزورث و«وولف»، لم ترد إميلي برونتى على موت أمها بنسخة معاصرة من أسطورة كوبيلي Cybele-myth، للعملية الطبيعية الإبداعية. بل على العكس، فهي تجرِّد المادية الوردزورثية من الطبيعة؛ بسبب اغترابها الذاتي عن التناسل الذي تطهر جسدها منه؛ بإزالة الجنس عن ذاتها في قناع هيثكليف. بمعنى آخر، كون الطبيعة من دون أم في **مرتفعات وذرنج**، هو **انحراف عن الذات**. فالرواية تجمع وتبلور عقيدة- طبيعية من دون إلهة. يقول فريزر Frazer إن الكاهن الأعلى لكوبيلي «سحب الدم من ذراعيه» كعرض يقدمه للإلهة؛ ثم دار الكهنة المساعدون «برؤوس مرجرجة وشعور غزيرة منسابة»، وانتشوا مشرطين أجسادهم بكِسَر من الخزف وسكاكين، في حالة جنون الإثارة وألم لا يشعرون به، «بغية تلطيخ المعبد والشجرة المقدسة بدمائهم السيَّالة»[1]. وهذا ما يشبه قطع رسغ الشبح (على كسرة الزجاج الشبيهة بالخزف) و«رشرشة الدم على فرع الشجرة» الذي حطَّم هيثكليف رأسه عليها[2]. كاترين وهيثكليف هما محاكيتان للذات، كاهنتا عقيدة وثنية للطبيعة غير الأمومية العاصفة.

(1) *The Golden Bough*, 5:268.

(2) *Wuthering Heights, 204*,.

ومن ثَمَّ، سيكون من السذاجة، الافتراض بأن برانويل برونتى عديم التأثير وضعيف الإرادة، كان له أية صلة في تشكيل هذه الرؤية العالمية القاسية، التي كانت ثمرة الخيال نصف الذكري الحرون عند إميلي برونتى. فموضع برانويل في رومانسة العائلة في هاورث، كان أقل كثيرًا من المؤثِّر. لقد كان الطفل المفسد والأضعف بنية في المجموعة. ولو كان ثمَّة ارتباط توأمي تكافلي بينه وبين إميلي، لاستقر في شعورها أنها بطريقة ما ذكورية قد سرقت أخاها، على طريقة اختلاس أموال من حساب إلى آخر في نفس البنك الجيني. لقد أصيبت إميلي بالبرد في جنازة برانويل، رافضة الراحة والمساعدة الطبية، وماتت بعد ذلك بفترة قصيرة. وهو تلاحق يوحي بطقس من الذنب والتكفير. فهل شعرت بأن نجاحها الخيالي الفائق، كان على حساب أخيها إلى درجة أنها صادرت على نوعه؛ من أجل أغراضها اللاأخلاقية؟ إن سلوكها يشبه تمامًا سلوك هيثكليف، عندما نراه، من أجل توحده مع كاترين خلف المقبرة، يتمنَّى موته بالتكبُّر على الأكل والنوم. فقد اندمجت إميلي برونتى مع بطلها القدير، آخذة زهده إلى نفسها. وقد تحدَّثت في أيامها الأخيرة عن عدوانيتها تجاه الجسد. ولنتذكَّر في قصيدة شلي **إبيسايكيديون**، كما في محاورة **المائدة Symposium** لأفلاطون، أن معركة الحب المحمومة هي مطلب ومسعًى من أجل الوحدة البدائية الأولى. ولكن رواية **مرتفعات وذرنج**، بما تنطوي عليه من اجتياح المعانقات، تحتوي على سيكودراما أكثر انحرافًا: فالجسد كأساس للنوع الاجتماعي هو إهانة للخيال والوجدان، الذي نراه أكثر ميلًا إلى المثلية عند إميلي برونتى. إن هذا الجسد الحجاب المادي الذي يضفي الغموض، هو الذي تمزِّقه السادومازوخية في الرواية.

إنني أسلِّم بأن الابتكارات الشكلية لرواية **مرتفعات وذرنج**، جاءت من الإزاحات التي قدمتها برونتى للهوية. والتوسُّط عبر روائيتين محدودتين، وتحولات الوقت، ووجهتا النظر، هي طبقات من الوساطة والتشفُّع بين ذات حقيقية وأخرى خيالية. إن فعل إزالة الذات الواضح عند برونتى من رواية **مرتفعات وذرنج**، يخفي مركزيتها الهائلة بالنسبة لها، وإسقاطها لنفسها على هيثكليف، الناتج عن إزالة ذاتها من النوع الاجتماعي. وإذا كان روسو هو أول من عيَّن نفسه هوية جنسية، فإن إميلي برونتى أول من عاملت هويتها الجنسية كتجريد يعيش بعيدًا، في بعد زماني ومكاني آخر. أما الإطار الروائي الألمعي، فقد تحقَّق لأن برونتى كانت معتدة بذاتها إلى حد بعيد. ونيلي دين Nelly Dean، ولوكوود يمثِّلان المعيار الاجتماعي، متأمليْن هيثكليف بنفاد صبر، أو عدم استيعاب. وهؤلاء المراقبون الأقل يظهرون شعور برونتى المُقاس- بنضج- بما هي نفسها وبقناعها المسقَط. فهي في علاقة قرينية مع بطلها المخنَّث، الذي تحل فيه وتغيب بصورة متزامنة. ورواية **مرتفعات وذرنج** تحض القارئ على أسئلة منها:

«هل السيد هيثكليف رجل؟ ولو كان كذلك، فهل هو مجنون؟ وإن لم يكن، هل هو شيطان؟»، «هل هو غول، أو مصَّاص دماء؟».. هذه الآراء الجزئية لها توهُّج غريب بالمعاني الجنسية: «لم أشعر أنني كما لو كنت في رفقة مخلوق من بني جنسي».. «إنه إبليس أفَّاك، وحش، وليس بإنسان!»، إنه مجرَّد نصف رجل، ليس أكثر»[1]. وهيثكليف الذي تحرَّكنا صوبه بهذه الأسئلة التعجبية غير العادلة، هو وحش وليس رجلًا بقدر ما يكون امرأة متحوِّلة إلى بطل.

باندماجها وتوحدها مع قرينها الرومانسي، ماتت إميلي برونتى بعد سنة من نشر روايتها **مرتفعات وذرنج**، واستقبالها استقبالًا ضعيفًا. لم يكن الفن وحده كافيًا. مثل مبشِّريها الرومانسيين، فإن برونتى ليست مؤرِّخة اجتماعية بل كاتبة قصيدة عظيمة، أي كاتبة لعملٍ واحد بمرجعية ذاتية. ومن ثَمَّ، فمن الممكن أن تكون **مرتفعات وذرنج**، وبسبب الفعل الداخليّ الخنوثي المتحقِّق كاملًا فيها، ألا تكون لها توابع. قد يكون تطرفها إنهاء لمسارها المهني. فالانحدار الداخلي في الرواية، معادل لانحدار برونتى نفسها. ففي النصف الثاني من الرواية، تتأرجح آثار هيثكليف وكاترين التذكارية، إلى ضوء شاحب رفيع تُسمع فيه الأصوات، كما لو كانت آتية من بعيد. الرومانسية تستسلم للفيكتورية Victorianism، والحاضر المبهج المنظَّم الذي ترفض إميلي برونتى أن تعيش فيه. فهي بمدها وإحيائها الرومانسية العليا، تتبع خطى بايرون، وشلي، وكيتس في اختيارها أن تموت صغيرة، هناك فوق مرتفعات الخيال.

---

(1) Ibid., 173, 359, 197, 188, 216.

الفصل الثامن عشر
ظلال رومانسية
سوينبرن وباتر

تظهر الوثنية الرومانسية سافرة في شعر سوينبرن Swinburne، فهو يخلق مرحلة الرومانسية الإنجليزية المتأخِّرة باستخدام الانحطاط الفرنسي في تدعيم كولريدج ضد وردزورث. ولأنه معجب بساد، وجوتيه، وبودلير، فقد أعاد سوينبرن إلى الأدب الإنجليزي صراحته الجنسية التي كان قد فقدها بعد القرن الثامن عشر. وعلى الرغم من تأثيره الهائل على الأدب الإنجليزي، إلا أنه اختفى في واقع الأمر من المناهج الدراسية المقرَّرة. حتى دورات الشعر الفيكتوري Victorian poetry تميل إلى استبعاد قصائده الأكثر توهجًا، والأكثر مركزية في شعره، من وجهة نظري. غير أن بودلير أيضًا تعرَّض للحذف الرقابي من الفصول الدراسية الفرنسية، في الكليات الأمريكية. والسبب في ذلك يرجع إلى عدم وجود نظرية مقبولة لدراسة فن الانحطاط، وتلك هي الفجوة التي أسعى إلى ملئها. إذ بعد سقوط وايلد Wilde كان التمرد ضد سوينبرن جزءًا من المروق، أو الردة الحداثية عن التقاليد الكلاسيكية، التي تُظهِرها قصيدة تي. إس. إليوت **الأرض الخراب** بطريق الخطأ في حالة من التشوش. إن سوينبرن يبيِّن عظمة استمرارية الثقافة الغربية، ذلك الاتحاد الجسور للطراز الوثني القديم وهوليوود الإمبراطورية. فسوينبرن شاعر هوليوودي؛ أقنعتُه الجنسية الوثنية: دولورز Dolores وفاوستين Faustine، هي إسقاطات متَّقدة للسينمائيات الانحطاطية. فمن خلال صوته، تسيطر النجمة الشهوانية المتألِّقة على المكان والزمان.

لقد كان سوينبرن انحطاطيًا، ولكنه محب للجمال. وهو كأشعث الشعر والذقن، لم يكن لديه ذوق في الفنون الكبرى والصغرى. وقد كان والتر باتر Walter Pater الذي بدأ مساره

المهني في النشر بعد عام من كتاب سوينبرن الفضائحي **قصائد وأغنيات شعرية Poems and Ballads** (1866) هو أول إنجليزي محب للجمال. فقد مهَّد سوينبرن الطريق أمام پاتر بطريقتين: الأولى، من خلال شعره الذي يفكِّك الصلابة الساكسونية Saxon لتركيبة الجملة الإنجليزية، عبر إثارة ما وتعليق انحطاطي أخلاقي وخطية فرنسية، أي عبر تدفقه المصقول غير المنبور accentless الذي يجعله بودلير غمغمة شريرة من الفتنة والإغواء. والطريقة الثانية، أن تصور سوينبرن المنتمي إلى المرحلة الرومانسية المتأخرة، يضفي الشيطنة على شلي؛ فيصبح كلاسيكية متدهورة أو منحلَّة. بمعنى آخر، إن سوينبرن يستخدم كولريدج ليفسد شلي. وثنية سوينبرن هيللينستية Hellenistic وبدائية جديدة neo-primitive. وليست المثالية البرَّاقة هي ما يستمده شلي من أثينا الأپوللونية. فكما قلت، إن الرومانسية الفرنسية المتأخرة، استندت إلى عبادة العمل الفني. ويرجع الفضل في هذا، إلى ما قام به جوتيه من تحويل العلاقات الإدراكية من العالم المرئي إلى العالم الجنسي. كما أننا نجد الانحطاط الإنجليزي أقل اهتمامًا **بالأشياء objects**، مقارنة باهتمامه **بالأسلوب style**. إنها طريقة خطاب قناع ذكري مخنَّث، تمتاز بالجمال، والوعي بالذات.

إن سوينبرن يضع مصَّاصي الدماء الانحطاطيين عند بودلير، في قلب الطبيعة العنيفة عند ساد. عالم سوينبرن يُجتاح بقوة الطبيعة، لأن الثقافة الإنجليزية العليا كانت ولا تزال غير قادرة على الاستخفاف القاريّ بالطبيعة. إن الفنان الإنجليزي، يبدو منفتحًا على الطبيعة بخلاف الفنان الفرنسي، حتى عند تعريفه الطبيعة بوصفها سلبية ومدمِّرة. وهو النموذج الذي نجده عند كولريدج، وإميلي برونتي، وسوينبرن. فشعر الأخير يهدم المجتمع الفيكتوري، ويزرع الأمومية أو «المطريركية» matriarchy وسط البطريركية. سوينبرن ملكي أنثوي. عنوان أول عمل نشر له، **الملكة الأم** (1861)، يصهر الجنس مع الهيراركية بجرأة. فهو في إعادة تخليقه للديانات الأمومية، يكسح سوينبرن المسيحية بعيدًا، كما فعل كولريدج في قصيدة **كريستابل**. وهنا تأخذ عقيدة الأرض شعيرة جديدة وهيئة من المصلين. ومن هنا يأتي الأسلوب التعويذي الغريب، الذي تمَّت محاكاته بسخرية منذ اللحظة الأولى لظهورها. وربما أدافع عن هذا الأسلوب الذي كان محط إعجاب الشباب الإنجليز، بحجة أن أصول الفن الطقوسية عند سوينبرن تم استردادها وإعادتها إلى حالتها الأولى. وشعر سوينبرن يظهر الوثنية بالصورة التي كانت عليها فعليًا، لا كتسيب ومرح، بل كشفرة قاسية للحدود الطقوسية التي تكبح خطورة شيطنة الجنس والطبيعة.

وقصيدة **دولورز Dolores**، بمرماها البعيد الملتوي، تبيِّن شخصية شعر سوينبرن العقائدية، وتوجهها المغناطيسي المنجذب نحو القوة الأنثوية. القصيدة تبدأ هكذا: «أهداب

باردة تخفي عينين صلبتين كجوهرتين/ تتحوَّلان إلى نعومة ساعة؛/ والأعضاء البيضاء الثقيلة، والفم القاسي الأحمر مثل زهرة حاقدة». عينان باردتان مثل الجواهر الصلبة، مجاز عن أن دولورز هي مصاصة الدماء المعدنية الزواحفية عند بودلير. إنها مصوَّرة طقوسيًّا بالكتالوج الانحطاطي، ذلك الأسلوب التفصيلي العناصري/ الذري، الذي اخترعه جوتيه في قصيدة **ليلة مع كليوپاترا**. الشيء الإيروتيكي يتفكَّك إلى أجزاء. وأعضاء دولورز البيضاء الثقيلة، تطفو بسريالية إلى الرؤية بين العين والفم الأحمر، كما لو كانت دولورز تمثالًا مكسورًا. لقد كنَّا في مدينة أموات، غابة من الأعمدة المتساقطة تجري عليها الزواحف والسحالي ونباتات الخشخاش السامة. هذه السلسلة الافتتاحية من الصور الباردة المضيئة، تذكِّرنا بقصيدة **إبيسايكيديون** لشلي: عدوانية عين الشاعر تؤدي إلى تحلُّل الشيء وتحلُّل المتلقي وجدانيًّا.

«آه يا دولورز الصوفية البائسة/ سيدة الألم»: هذه الكنية التجديفية تتذيَّل مقطعًا تلو الآخر. في الصورة، تعتبر قصيدة **دولورز** ملهَمة بلا شك بقصيدة بودلير «ابتهالات الشيطان Litanies of Satan». بمعنى أن سوينبرن يتوسَّل- مثل بودلير- إلى الجحيم، بدلًا من التوسُّل إلى السماء أو الجنة، ولكن هدفه أكثر راديكالية. فهو يزيل نفسه من العالم المسيحي مرة واحدة وكليًّا، بإثارة إلهة كلية القدرة. كما أن قصيدة **دولورز** تشبه قصيدة أوبراي بيردسلي Aubrey Beardsley التي تتميَّز بطابع سوينبرن **القديسة روز في ليما Saint Rose of Lima**، من حيث إضفائها الشيطانية على مريم العذراء، حين ترسلها إلى الماضي لتلتقي بأسلافها القدماء، الذين لم يكن النشاط الجنسي قد انفصل عنهم بعد. فقبل أن تمارس الكاثوليكية الأمريكية غطرسة تطهير نفسها من المسارات العرقية، كان التنسُّك المسائي، والابتهال إلى الأم السعيدة، جانبًا من جوانبها الرائعة. ففيما نغَّم الكاهن كل صف من صفوف الكنيسة المظلمة، رد الجموع متمتمين بعبارة «صلِّ من أجلنا»، ترنيم متبادل بصوت هادر مدوٍّ، له هيبة واجمة كئيبة. وفي هذا الجو الطقوسي الليلي الأشبه بالتنويم المغناطيسي، استمع المرء إلى صوت الكاثوليكية الإيطالية الوثني الدفين. **دولورز**، القصيدة، تقلب وبصورة منتظمة الألقاب المقدَّسة، خالقة نقيض العذراء، مثلما خلق بودلير الشيطان نقيض المسيح. ومن هنا فإن دولورز، الشخصية، هي عاهرة بابل: «أيا أيتها الجنة حيث كل الرجال يمكنهم العيش؛ أيا أيها البرج الذي لم يُبنَ من العاج/ بل بأيادٍ تبلغ السماء وهي في الجحيم. ويا أيتها الوردة الصوفية في الوحل». العذراء القروسطية، الجنة المسوَّرة الطاهرة، تصبح البستان أو العريش المسلوب لبيت دعارة حضري. ودولورز هي البرج المتغطرس، عملاق ذاتي الصنع يصعد من الوحل البدائي ليمزِّق بوابة السماء.

والجنس عند سوينبرن، كما هو عند بودلير، ليس متعة بل عذابًا. والمادونا أو العذراء المسيحية، هي الأم الثكلى Mater Dolorosa؛ لأنها تنتحب حزينة على ابنها الشهيد. أما دولورز «الشرسة المولعة بالترف» في قصيدة سونبرن، فهي سيدة آلامنا Our Lady of Pain، لا لكونها تعاني، بل لأنها تجلب المعاناة للضحايا الذكور. إنها «سيدة عذابنا» Our Lady of Torture «نبيها، والمكرز باسمها، وشاعرها» هو الماركيز دي ساد. العذراء اللطيفة الرؤوم التي لا يمكن للرب الشافع أن يرفضها، تختفي إذ تتحوَّل إلى أم كبرى للعالم الحيواني المتوحِّش. دولورز هي «أختي، وزوجتي، وأمي». يعيد سوينبرن هنا إحياء شلي، موجِّهًا إياه من الأپوللونية إلى العالم السفلي بإضافة الأم إلى رومانسة- غشيان المحارم incest-romance. والأم الكبرى عند سوينبرن، هي ثالوث لجنس المحارم، أو ثالوث مطرياركي/ أمومي، لم تعد خصبة. فـ «دولورز الرائعة والعقيمة» تستمتع بـ «مسرَّات عقيمة»، أشياء «بشعة مريعة وغير مثمرة». مثل الطبيعة الأم القاتلة عند ساد، والمعبودات الحجرية عند بودلير، فإن دولورز سوينبرن تحبط الجانب التناسلي، شهوانيتها المتوحِّدة مع الذات ترد الظواهر على أعقابها.

قصيدة دولورز، أكبر في الحجم من قصائد مصاصة الدماء عند بودلير. ودولورز عابرة للزمن، فهي مبدأ أبدي للشر والخلل، تشوِّه التاريخ. ينبثق سلطانها على التاريخ عن حقد سوينبرن تجاه الثقافة الفيكتورية العليا، بتوليفة فكرها وإمبراطوريتها الرومانية المهيبة. والجزء الأخير من القصيدة تمرين رائع ولامع في التوفيقية syncretism، مغبَّة مراحل الثقافة المتأخِّرة. سوينبرن يطابق بين دولورز والحكّام والآلهة، بالذكر والأنثى، من الأزمان القديمة. إنها يهوه الساخط الحانق، إذ يجلد البشرية. وهي نيرو/ نيرون Nero، يضيء حديقته بشعلات مسيحية حية. وهي كوبيلي Cybele، وعشتار، والإلهة كوتيتو Cotytto، وأفروديت، وفينوس. إن دولورز مثل إيزيس التي يقول عنها فريزر Frazer: «سماتها وألقابها كانت كثيرة إلى درجة أنها تُدعى باللغة الهيروغليفية 'ذات الأسماء العديدة'، و'ذات الأسماء الألف'، وفي اللغة الإغريقية تعني 'ذات الأسماء التي لا حدَّ لها'[1]». ودولورز ذات الألف اسم عند سوينبرن امرأة كونية Cosmic Woman شيطانية تدهس تاريخ الذكر تحت قدميها. تتسرَّب هويتها الخنوثية بعنادٍ إلى المكان، والعقل، والكلمة، ملوِّثة كلًا من اللغة والفعل.

أما قصيدة فاوستين **Faustine** فهي صلاة، أو ابتهال مظلم آخر. إذ يقول سوينبرن في دفاعه عن ديوانه **قصائد وأغاني**: «إن فاوستين ترصد تقمُّصَ روحٍ واحدة، حُكم عليها كما

---

(1) The Golden Bough, 6:115.

يبدو مصادفة ومنذ البداية بكل الشرور وبلا خير واحد، عبر عصور وصور كثيرة، ولكنها دائمًا ما تظهر في الجمال الجسدي نفسه.»[1]. فاوستين هي مصَّاصة الدماء التي لا يمكن أن تموت، وقصيدتها تنطوي على هوس ووسواس مؤرِّقين. إنها «ملكة تنخسف مملكتها وتتحوَّل/ كل أسبوع». لديها «جبين ثقيل لامع»، «سناء وبريق أبيض». نبيذ وسم، لبن ودم يختلط جميعه بشفتيها.. هكذا دومًا ومنذ أن «رمى الشيطان النرد مع الرب مراهنًا» عليها. إن فاوستين تهوى الألعاب التي يموت فيها الرجال، «كما لو أن دم ونفس الرجل المذبوح ينعشاها». إنها تُمضي عطلتها في روما الغابرة: «القادرة ذات الثنايا السمينة القذرة الفاحشة فاحت برائحة كريهة/ حيث الدماء الممصوصة تغرق فيها القادرة فاوستين/ السيرك رغى وأزبد وهاج صارخًا/ كله حول فاوستين».

إن فاوستين هي فورتونا Furtuna إلهة الحظ، تقامر بعظام الرجال الموتى. إنها تحكم التدفُّق والتغيُّر لأنها نسخة مبكِّرة من الأم المحيطية عند سوينبرن. فهي، ليست حورية كعادة جميع صوره الإباحية الانحطاطية، بل أرملة من النبلاء، إنها السيدة الجميلة التي لا ترحم Belle Dame Sans Merci في بدانة منتصف العمر. لجبينها ثقل سحابة رعدية، وانتفاخ بالعلم القدير. العداوة والغل يجريان في عروقها. وفي ظل نظامها هذا يفتح الحب والموت فاهيهما الجائعين. إن فاوستين هي رحم الطبيعة وقبرها، ملعب الحرب الجنسية. «الشِّباك تمسك بالأسماك، والأسماك تمزِّق الشباك»؛ إذ توجد أمهات، وأبناء، وعشَّاق، يتصادمون مثل محاربين، أعضاؤهم الجنسية غير المتماثلة هي أدوات التمزيق والأَسْر. قصيدة **فاوستين** هي نسخة سوينبرن من قصيدة **قناع الموت الأحمر** لإدجار بو: حياة الرجل تُراق مع كل نفَس من صدره، وتتسرَّب من كل ثقب فيه. والأرض حفرة رملية لمجزرة، تتشرَّب دم الإنسان لتخصِّب به الأم التي لا ترتوي. ومثل دولورز، تُعدُّ فاوستين نسخة أخرى من نيرون، تدهس الرجُل لإشباع متعتها الترفيهية. إنه الموت اعتصارًا، مثل جلسة الشاي المقدَّسة في رحاب الأم الملكة.

واسم فاوستين الذي تنتهي به كلٍ فقرة من فقرات القصيدة، بحيث يتكرر إحدى وأربعين مرة، يمثِّل لازمة فنية خبيثة. فالمتكلِّم عند سوينبرن، هو صوت وعي الرومانسية المتأخرة الحبيس. إذ تنم القصيدة عن فكر يدور إلى الخلف إدراكيًا، حتى بلوغ نقطة تركيز جنسية واحدة. وكل فقرة منها نموذج على الانحطاط، إذ ثمَّة انحدار أو «سقوط» واضح، حتى أن

(1) Notes on Poems and Reviews (1886). Poems and Ballads, Atalanta in Calydon, ed. Morse Peckham (Indianapolis, 1970), 334.

الأسطر لا تصعد إلا لتسقط صريعة الإجهاد، مثل سيزيف Sisyphus في عمل لا طائل من ورائه. كل الأشياء تعود مُكرَهة ميكانيكيًا، إلى مركز أنثوي واحد، بدائي وفاسد. فاوستين إذن كتلة من مادة أنثوية تعوق حركة العقل، بحيث إن كل فقرة أو مقطع في القصيدة، يعتَبر عودة نهائية **irrevocable nostos**، مسيرة إجبارية للعودة إلى الوطن. مرة أخرى أليس Alice بطلة لويس كارول (في قصة أليس في بلاد العجائب. المترجم)، تحاول مرارًا وتكرارًا أن تشق طريقها عبر الحديقة، فقط كي تعثر على الممر الذي ينتفض، ويطرحها خلفًا باتجاه المنزل. وفي قصيدة **فاوستين** ثمَّة شبح مريع ينتظرنا عند عتبة الدار. يقول ماريو براتز Mario Praz عن نساء سوينبرن «لديهن تصوُّر عن أنفسهن فيه قدر كبير من الصنمية، قدر كبير من شبح العقل وليس شبح كائن إنساني في واقع الأمر»(1). فالعقل أيضًا في قصيدة **فاوستين** شبح، خاضع ومتفاخر بفعل الجماح الوحشي لحشو الأم، ذلك المستنقع الموحل الذي نبتت منه جميع أنواع الحياة.

قصيدة **فاوستين** هي أكثر قصائد التعويذة لدى سوينبرن، ومن ثَمَّ فهي أكثرهم طقوسية. الأسطر قصيرة والبحر أو الوزن الشعري فظًّا ومتعنّتًا. وهي تقدم منطقًا أسلوبيًا للجناس الاستهلالي alliteration المذموم، والذي كثيرًا ما تعرَّض للتهكُّم. ونجد أشهر الأمثلة على هذا النمط، في قصيدة **دولورز**: «الزنبق ووهن الفضيلة/ لمسرَّات وورود الشر». عند سوينبرن يضفي الجناس الدراما على اضطراره القهري للتكرار، وهو يبني من خلاله عالمًا واسعًا من القوة الأنثوية. وفي قصيدة **فاوستين** يعود الشعر إلى أصوله الدينية الطقوسية. فهي قصيدة مريعة وغريبة. أشياء قليلة في الأدب تقدم تكرارًا شديد الكثافة لخبرةٍ بدائية. وقراء العصر الحديث، برؤيتهم المواقع القذرة إلى حدٍّ ما في قصيدة **فاوستين** قد يشكُّون في هذا- إلى أن نحاول قراءة القصيدة جهرًا. مرات الرجوع التي تصل إلى إحدى وأربعين مرة إلى فاوستين لا يمكن تحملها بمعنى الكلمة. حتى الرجوع إلى ليجيا Legeia عند إدجار پو لا يحدث سوى مرة واحدة!

ومصَّاصات الدماء عند سوينبرن يرثن شخصية السحاقية الداعرة جين دوفال Jeanne Duval عند بودلير، ومعها كل الشناعة والقبح الزائد بالنسبة لجمهور إنجليزي، غير مؤهَّل لاستقبال مثل هذا الشذوذ؛ نظرًا لعدم وجود سابق عهد به في الأدب الإنجليزي، مثلما عند بلزاك أو جوتيه. فتعدُّد النشاط الجنسي عند النساء لا ينبع إلا من هويتهن المتعدِّدة التي تغمر التاريخ. فدولورز لها مغامرات سحاقية في الظلال الإغريقية للغموض الجنسي. ثمَّة

(1) The Romantic Agony, trans. Angus Davidson (Cleveland, 1956), 217.

«تنهدات هائمة لأغنية من أغنيات صافو» تهب عبر شخصية فاوستين، تهزّ «دمها الشرس المنتفض»، فهي باحثة عن «نمو عقيم للجذور التي لا جنس لها، أو الخنوثية»، «قبلات من دون ثمرة الحب». إنها شيء «تمسك كالمفصّلة ماكينة الحب/ بمفاصل دقيقة متناغمة من ذهب مطاوع». فاوستين المخنَّثة التي تميل لكلا الجنسين مجذوبة للسحاقية بحكم عقمها ذي الطابع البودليري، الذي تدمِّر الطبيعةُ الذاتَ من خلاله. وسوينبرن يحوِّل الصافوية(1) Sapphosim إلى ما هو غير عضوي حيوي، كومة من توليفة ترتبط باشتهاء الموتى necrophiliac. فاوستين كماكينة حب مخنَّثة أخرى، مثل الشيء المصنَّع في القرن التاسع عشر، مثل هيرمافروديت عند شلي. ومن ثَمَّ فإن وزن القصيدة الشعري الميكانيكي أو الآلي المستبد، هو استجابة الصورة للمضمون. فالقصيدة نفسها أتمتة تسوقها طاغية أنثى تشبه الروبوت، أو الإنسان الآلي. فاوستين هي فاوست، وميفيستوفيليس Mephistophels أو الشيطان، وهومونكيلوز Homunculus، هي الكل في واحدة، طاحونة عظام عقيمة تدور بفعل تحولات شيطانية داخلية.

قصيدتا **دولورز** و**فاوستين**، تمثلان إسقاطات عملاقة للسلطة الهيراركية الأنثوية. فالذكور القليلون العابرون عند سوينبرن، لا يصوِّرون سوى سلبية شهوانية مبستنة، أو حبيسة embowered. وهاكم قلب نموذجي للأدوار الجنسية في قصيدة دولورز: «آه أيتها الشفاه المكتنزة بالشهوة والضحك/ تلك الأفاعي الملتوية التي تتغذّى من صدري/ فلتلدغي بقسوة، خشية النسيان/ وعاودي الضغط بشفاهك من جديد». في استعارة بشعة تنتمي إلى المدرسة الأسلوبية Mannerist، تتحوَّل شفاه دولورز الضاحكة بقسوة إلى أفاعٍ متلوية، منفصلة عن وجهها في انشطار انحطاطي. الشفاه الأفعوانية تجذب صدر ذكر. سوينبرن هنا هو كليوپاترا الملعونة (وهي شخصية في قصيدة أخرى له) ترضع حياتها، تلك الحياة المتولِّدة من دولورز القادرة، بصورة قضيبية.

وهذا الموضوع في القصيدة ربما يكون شيطنة منحرفة لملاحظة كيتس حول القلب بوصفه «الحلمة التي يمتص منها العقل هويته». سوينبرن يصبح إذن المخنَّث العرَّاف تيريسياس Teiresias، ذكر مرضع. وهو هنا إنما يضطلع بقوى المخاض للأم الكبرى، حيث تخلَّت عنها. إلا أن فعل الإرضاع عنده هو فعل ينطوي على مص الدماء، يريق الدماء بدلًا من اللبن. صدر الذكر جاف دائمًا، لعنة من الطراز الأصلي. الرجل ليس ربة للفن والشعر. وسوينبرن يحاكي آخيل عند كلايست Kleist، الذي تم انتزاع صدره ونهشه من قبل الأمازونة وكلابها.

(1) نسبة إلى الشاعرة صافو Sappho أو سحاقية، راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب. [المترجم].

الضحية تجذب إلى نفسها الانتهاك السيئ، والإساءة من دولورز بغية الغرق في السلوان. والألم الجنسي ما هو إلا طقس لطرد ما هو عقلي. فالوعي مجرد فضول ملهم. وسوينبرن- عبر التفاف تاريخي- يتحاشى كلًا من الذنب المسيحي والوعي الذاتي الرومانسي، مستسلمًا للمرأة البدائية المهيمنة.

أما في قصيدة مدح ڤينوس **Laus Veneris**، وهي نسخة سوينبرن من أسطورة تانهاوسر Tannhäuser الرائعة، نجد العالم الجنسي أرضًا أنثوية يضَّطجع الرجل فيها مسلسَلًا. تانهاوسر الذي يمثل حديقة الطبيعة الأم، والعالم الرحمي التناسلي لكل أنثى، محبوس في بستان فينوس. الرجال كثيرون لا لزوم لهم: «دماؤهم تجري حول جذور الزمن مثل المطر:/ وهي تلقي بهم بقوة، وتجمعهم ثانية؛/ بالعظم والعصب تنسج وتكثر/ لذة مفرطة من ألم مبرح». البطل يجد جرحًا حول عنقه؛ «الأيدي التي خنقت والشَّعر الذي لدغ». لفينوس الميدوسية Medusan Venus شَعر أفعواني فحَّاح. إنها تريق دم عشيقها لتروي الفصول. إنها مثل قدموس Cadmus الذي يزرع أسنان التنين، تزرع جثث ضحاياها وتحصد أجسادًا حية من الرجال. ومثل ربات القدر أو الساحرات الهوميروسيات، تنسج جسد الأنثى الحامل على نول غريب. رابطة أدونيس بسلاسل من «اللحم والدم» تقوده «عرقًا عرقًا». إن شبيه الإله الصبي عند سبنسر، يصبح نموذجًا للإنسانية السجينة عند بليك في **المسافر العقلاني**، مشرَّحًا على يد السادية الأمومية التي تلعنه بالحياة الجنسية. وكلمة «تقسيم» المتكررة عند سوينبرن توحي بأن الحياة ممزَّقة بالأضداد المتحاربة، لا يجمعها سوى الموت. إن كلمة «شيطاني daemonic» تنحدر، كما يشير هارولد بلوم، من كلمة **daiein** الإغريقية، وتعني تقسيمًا أو توزيعًا[1]. فعالم سوينبرن ذو القوة الأنثوية الشيطانية يستند إلى تقسيم الذكر، نتاج زواج أسود بين الجنة والجحيم.

وباضطراد فقرة تلو فقرة، تصوِّر قصيدة **مديح ڤينوس** إرغامًا جنسيًّا مذلًا ومهينًا. الذكر في ظلام أخلاقي، يتحرَّك إلى الخارج بـ «شفاه عمياء» لطفل وليد (يذكِّر بإضفاء الإيروتيكية على «الأفواه العمياء» عند ميلتون Milton») إلى فخ جنسي. ومثل البحَّار عند إدجار بو في قصيدته **انحدار إلى الدوامة A Descent into the Maelstorm**، يُعاد امتصاصه إلى قالب أنثوي ممخض رجراج. سوينبرن يجمع في شعره كل التصوير الأيقوني للنداهات الكلاسيكيات، على نحو مدروس. فهو يسلِّح أقنعته الآثمة بكل الأسلحة البيولوجية. فينوس هنا معتدية جنسيًا: «آن، إنها تضطجع فوقي، وفمها/ يطبق على فمي مثلما تطبق روح في

(1) The Anxiety of Influence, 100. ولقد استبدلت المصدر النظري بدلًا من الصيغة التي يستشهد بها بلوم.

جسد». تبدو الشيطانة التي تضاجع الرجال في المنام succubus قوة مهيمنة مبدعة demiurge، عروسًا، وربة فن. يقول البطل: «لا أجرؤ دائمًا على ملامستها، خشية أن تترك القبلة/ شفتاي مكوية». الشاعر يجعل الشعر سيميلي Semele العذراء في مدخل الخوف من الحب عند بليك، بينما فينوس معبودة ذهبية ذات لهيب ونار خارقة للطبيعة. الدنس مقدس.

كانت سمعة سوينبرن وصِيته قد صنعتهما القصيدة- المسرحية **أتالانتا في كاليدون Atalanta in Calydon**. فقبل عام من تأليف ديوان **قصائد وأغان**، جاءت هذه المسرحية الشعرية لتعرض توقيعه المصدَّق على أن جميع الأقنعة الجنسية مخنَّثة. فهناك أتالانتا، والعدَّاءة الأمازونة؛ ألثايا Althaea، أم قادرة ومنتقمة، وابنها ملياجر Meleager الذي ينصهر الفعل فيه إلى سلبية إيروتيكية. ملياجر مقصوص بين خطين من القوة الأنثوية. وقصيدة **أتالانتا في كاليدون** تنطوي على نمط صليبي cruciform، يتبدّى في كون الرجل كبش الفداء. الإرادة في انحدار. والبطل الإغريقي لم يعد بمقدوره هزيمة «أم الهول» Sphinx.

تتدفَّق **أتالانتا في كاليدون** بشلالات من الخيال العظيم المنتمي إلى الطراز الأوّلي، أو النمط الأصلي. فالحب عاصفة وكفاح. الفصل يبتلع الفصل. والأرض تتحوَّل إلى محيط. وثمَّة صفات شخصية قليلة: فالكل يتحدَّث اللغة السوينبرنية Swinburnian نفسها. إذ يتم تشكيل الشخصية من خلال التعارض والتقابل، أي بصدام الأقنعة الجنسية. المسرحية رومانسة آسرة، ولكن على النمط الانحطاطي. إن مسرحية **أتالانتا في كاليدون**، تجمع بين الحدس المنتمي إلى العالم السفلي والجماليات الأسطورية الإغريقية. فالمسرحية في حقيقة صياغتها للعبارات والمشاعر أكثر إغريقية من ترجمة فيتسجيرالد Fitzgerald لهومر، المنصوص عليها كمراجع قياسية في الجامعات الأمريكية. وسوينبرن يستخدم أسطورة ملياجر لينقِّح بها إسخيليوس، فمسرحية **أتالانتا في كاليدون هي الأوريستيا** معاد تصويرها في أضواء مرحلة الرومانسية المتأخِّرة، حيث يتم استبدال أبوللو بأخته التوأم. وفي دراسته للعقائد الإغريقية، يقول فارنل Farnell: «إن أتالانتا هي أثينا تحت اسم آخر»[1]. فشخصية ألثايا تجمع بين كلايتمنيسترا وبين ربَّات الانتقام. وهنا يخسر أوريستس Orestes، ذلك الابن المعذَّب، ملياجر، بتدميره عبر الخيار المستحيل بين الأم والعشيقة. حيث تخنق المرأة كل الخيارات. والأبوة ليست موجودة. في **الأوريستيا** نسخة سوينبرن، تتناحر الأبوللونية والعالم السفلي، ولكن طرفًا منهما لا يحقِّق الغلبة على الآخر. الكلمات الأولى لأتالانتا الأبوللونية هي «الشمس، والضوء المنير وسط التلال الخضراء»، عقيدة سماوية وعقدية أرضية تتبارزان

(1) Cults, 2: 443.

من أجل السلطة، والرجل هو الجائزة. ولكن بعد المباراة، تعود الآلهة إلى مسراتها.

لقد احتُفِي بسرعة أتالانتا وحركتها الذكورية. ولا شك في أن نسخة سوينبرن من أسطورتها، ملهَمة من أوفيد، على الرغم من تأثرها بسبنسر. أتالانتا الأركيدية Arcadian Atalanta، ذات الروح الثلجية،»صقعة بالعفة الأپوللونية». محطية أرتميس ترفض الزوج والأطفال، وتؤكِّد بتكبُّر على «قدسيتها الصقيعية/ وهذه العذرية المسلحة الحديدية». أتالانتا هي عند سبنسر الصيادة بيلفويب التي تفر من كل لمسة. وملياجر المتيَّم بخنوثة أتالانتا، يدعوها «الأكثر روعة وإخافة، كإلهة، أنثى/ بلا خطأ». والكورس يرى أتالانتا «طاهرة بتول/ حديد نقي، مصمَّمة للسيف؛ وأشبه برجل: لا تحب». أتالانتا تغزو الحشد الذكوري وتُحدث انقسامًا. وفي الصيد، يقوم عم ملياجر بإهانته: «ما دامت تبحث وسطنا عن رجل، فلماذا تجلس هنا من أجلها وتغزل؟». التشريح والقدر يغيران عمل الأيدي: المرأة تجول وتصول، بينما الرجل يجلس مربوطًا بحبال من غَزْل يدِه. وبارتدائه ملابس امرأة يصبح ملياجر هو أرتيجول عند سبنسر، يقوم بأعمال المرأة في منزل الأمازونة. حيث يعني تقدم المرأة انتكاس الرجل.

وتشجب أم ملياجر أتالانتا بمعاني اجتماعية: «امرأة مسلحة تشن حربًا على نفسها/ لا تشبه امرأة، تدوس على العرف والعادة». ولكن هذا تمويه في حرب جنسية. فأحقاد ألثايا أعمق. والأمومة بالنسبة لها امتلاك، والامتلاك أهم عشرات المرات من القانون. ولاحقًا نراها تقر بغرابة أتالانتا الجنسية، وتدعوها بأنها «امرأة غريبة. إنها الزهرة، والسيف/ حمراء من الدم المسفوك، زهرة قاتلة للرجال/ مثيرة للإعجاب وللاشمئزاز معًا». هذه الصور البرَّاقة، هي في جزء منها إسقاطات للذات من الطبيعة الخاصة بألثايا المنتمية للعالم السفلي. أتالانتا زهرة وسيف، الملاك يعيق السبيل إلى الجنة. والازدواجية التناسلية في الزهرة/ السيف تذكرنا بشخصية روزالند المتخنِّثة، الوردة والشوكة. ألثايا تعيد تشكيل أتالانتا وفق صورتها الخاصة، زهرة فتَّاكة مثل «البراعم الفَرْجية الدامية» عند هويسمان.

ومن هنا، فإن مسرحية **أتالانتا في كاليدون** تخضع بطلها إلى المختَّثات الأپوللونيات والمختَّثات المنتميات إلى العالم السفلي، حاصرة إياه في زقاق جنسي مسدود. ومن ثَمَّ لا العقيدة السماوية، ولا العقيدة الأرضية، تحتفظ لنفسها بالمتضرِّع أو المبتهل. في الأسطورة الإغريقية تحرس أم ملياجر عمر حياته، ساكنةً وبصورة سحرية في مكواة منزوعة من النار. وسوينبرن يجعل المكواة معادلًا لطبيعة الرجل الجنسية التي بلا عون، تحرق ولكنها مخدرة. وهراوة هرقل الضخمة القضيبية تصبح لعبة في أيدي امرأة. ربات القدر يهبن ألثايا السيطرة على المكواة، وهي تعلن «أن الآلهة كثيرون من حولي، وأنا واحدة». الأمومة والربوبية في

اتحاد، مؤامرة كونية. وملياجر ينتحب على اضطراب علاقته بأمه، عندما توبِّخه أثاليا بحنق على عشقه امرأة غيرها، «فلا شيء أكثر رهبة للرجال/ من وجه الأمهات الحلو، والرب»، الحب هو القناع والقوة هي الواقع. نلتقي الأم في كل منحنى من مسار الحياة، نراها متعدِّدة في مئة صورة خفية.

وعندما تقتل ابنها بقذفها المكواة في النار، فإن ألثايا تطالب بحق، وبزعم جريء، بالأولوية الأمومية:

«القدر جعله ملكي إلى الأبد، فهو ابني،
وعشيقي، وأخي، أيتها الآلهة القوية،
أعطيني مكانًا، إنني كواحدة منكن،
تُعطيْن الحياة وتأخذْنها.
أيتها، الأرض القديمة،
أنتِ يا من صنعتِ الرجل ولم تصنعيه،
أنتِ يا من فمُك،
يبدو أحمرَ من أثر الفاكهة المأكولة في رحمك؛
أعينيني بأية شفاه لأي طعام
أُطعم به جسدي وأملؤه؛ حتى بلحم
ابني».

يهتز الخطاب هنا بأوهام إنجيلية وكلاسيكية. فالأم تجمع في ذاتها كل التاريخ الثقافي. وتمامًا مثل كلايتمنيسترا ذابحة أجاممنون للتضحية من أجل ابنتهما، تصر ألثايا على أن جميع الحقوق القانونية والأخلاقية يجب أن تؤول إلى الأمومة. إذن مصير الزوج والطفل واحد عند سوينبرن، فهما منذوران للموت. وغشيان المحارم الرومانسي يدمِّر العلاقات الإنسانية محوِّلًا إياها إلى صيغة بدائية. المصير يكمن في رومانسة الأسرة. وألثايا- كأم- تزعم أنها أعظم من الآلهة. وهنا نحن نعود إلى إسخيليوس، حيث مفتتح الجزء الثالث من ثلاثية الأوريستيا اليومينيدس **Eumenides** برسول الوحي يتلو ملاك دلفي المتعاقبين، بداية من الأرض القديمة ancient Earth(جي Ge) إلى الأوليمبيين محدثي النعمة. والأرض، عند سوينبرن، تلك التي تتحد معها ألثايا، تعود لتطرد أبوللو وتستعيد السيطرة. الأرض طبيعة سادية، فمها أحمر من التغذِّي على أطفالها- إحدى أكثر الصور رعبًا في شعر القرن

التاسع عشر. إنها التيتانة الأبوية لجويا Goya، تمزِّق وتشوِّه فريستها. ألثايا تصهر بصفاقة سر «الإفخارستيا»، أي التناول، أو العشاء الرباني Eucharist مع فعل الوليمة الثياستية[1] Thyestean banquet المريع؛ فهي تعيد الاستحواذ على جسد ابنها المعشوق، الذي تطهوه وتفنيه في مِرجل رحمها. وعائلة الرجل في منزل أتريوس House of Atreus، حيث كل التناول يمثل عشاء دمويًّا أخيرًا.

ذروة مسرحية **أتالانتا في كاليدون** مشهد للانتحاب الإغريقي والاستعراضية الطقوسية. ملياجر يحمل على خشبة المسرح ويرقد هنا، فانيًا. والمشهد كروتين في الأسطورة الأصلية، تتم إطالته على نحو مذهل. وعلى الرغم من أن سوينبرن يصف مسرحيته بالتراجيدية، إلا أن الشفقة والرعب الأرسطيين قد تمت إعادة إحيائهما في هذا العمل. إذ تم تحويل كل الأثر، وبصورة استبدادية إلى الداخل عبر البطل المحتضر. وهو الأثر المتمثِّل في ترك الجمهور عند بر السلامة high and dry. فالمسرحية تنتهي بحالة جماهيرية من البييتا/ العذراء المنتحبة pieta- مع استمرار المسيح في التحدُّث. كما في قصائد وردزورث القصصية السوداوية، فإن المخطوطة السرية لسوينبرن هي طرب البطلة الذكر، خنوثة رومانسية مركزية. ملياجر الشهيد في مركز خشبة المسرح الخلابة، محاط بتلك الحلقة من الأعين التي ظهرت أول مرة في قصيدة **البحَّار القديم**. ومثل فارتر عند جوته، يحلم سوينبرن أحلام يقظة بموته الشجي، ثمَّة فعل جنسي تمَّت إزاحته، أو جرح ذاتي مرتبط باشتهاء الموتى. ثمَّة رؤية رومانسية متأخرة هنا تلطِّخ إشعاعها الأبيض. في قصيدة **أتالانتا في كاليدون**، تلتقي الذروتان الدرامية والجنسية، مع وجود الذكر في حالة متطرِّفة من التراجع والانحسار.

وإني لأشك هنا في تأثير والت ويتمان Walt Whitman على سوينبرن. حيث إن فينالة المسرحية تتساوى مع الافتتاحية في **أغنية عن نفسي Song of Myself**، حيث يتجسَّد ويتمان نفسه كبطلة ذكر: «أنا الإطفائي المحطَّم بعظم الصدر المكسور/ الجدران المتهدِّمة دفنتني تحت أنقاضها». الضحية يسمع صيحات رفاقه و«الطقطقة البعيدة لمعاولهم وكاسحاتهم: لقد رفعوني برقَّة». والآن هو يرقد في هواء الليل الساكن: « الوجوه من حولي بيضاء وجميلة، الرؤوس حاسرة من خوذات الحريق،/ الحشد الراكع يخبو مع أضواء المشاعل» (33). الجسد مفنيّ، ولكن الأحاسيس حادة، والبطلة الذكر هي بؤرة الساحة العامة دراماتيكيًّا، ثمَّة مسرح جزئي، وكنيسة جزئية. لقد ساعده الحاضرون المبجَّلون وأحاط به حشد صامت من

(1) الوليمة الثياستية، حيث تأكل ثياستس لحم ابنها المذبوح على المائدة، وأحيانًا ما يشير هذا التعبير إلى أي فعل مفرط في الرعب والترويع. [المترجم].

الراكعين. تحديق الوجوه الذكورية «الجميلة» تجلب استثارة واخزة. البطلة الذكر معبودة للاختيال الوثني ذاتية الصنع ساقطة.

إن إيروتيكية ويتمان تتطلَّب اقتراب رجال الحريق الذكور هؤلاء، أنصاف حفَّاري القبور، أنصاف الأرامل الذين يطوِّبون الشهيد بأعمال بطولية ورقيقة. أما إيروتيكية سوينبرن؛ فتأتي من فن الشعارات السيمترية للمخنَّثات الإناث اللائي يثبِّتن الذكر في ربطة مضاعفة قاتلة. فقط الأوبرا الكبيرة هي التي تحتوي على مشاهد الموت ممتدة عاطفيًا، كما هو المشهد في مسرحية **أتالانتا**. والموسيقى هي الخنوثة الملائمة. فهي بالنسبة إلى سوينبرن اللغة الدافعة إلى ما وراء العقلانية. حتى **نل الصغيرة** Little Nell عند ديكنز لا تغني مرثيتها لنفسها. ومسرحية **أتالانتا في كاليدون** هي احتفال واحتجاج في الوقت نفسه ضد طبيعة الأنثى كلية القدرة. وداع ملياجر لأمه، الذي يلقيه من الوضع راقدًا مستلقيًا بفتنة ساحرة، مثل جارية، يعد فرارًا مذهلًا على النمط الأصلي:

«أنتِ أيضًا، أيتها الأم القاسية
وطاعون الأمومة،
على جسدي هذا المنهك..
أنتِ أيضًا ملكة،
أنتِ المبتدأ والنهاية،
الزارع والحاصد،
المطر الذي ينضج
والجدب الذي يقتل،
الرمال التي تبتلع
والنبع الذي يغذّي،
لتصنعيني وتفنيني».

إن ألثايا هي سيبيل Cebele تستعيد هنا شعور ابنها اللحقي[1] epiphenomenon. إننا لم نعد في اليونان، بل في الشرق الأدنى القديم. الاستعارات الإنجيلية البديعة تبيِّن التحويل والتغيير الذي أجراه على بودلير. فعمليات الطبيعية لم تكن أقرب من هذا، ولكن ثم كثيرًا

(1) شعور يعتبر لحقًا للعمليات الحيوية في الجسم، ويقوم عليه الاعتقاد بأن الشعور ليس إلا ظاهرة ثانوية للعمليات الفسيولوجية في الجسم. [المترجم].

من التشديد على المرحلة المتأخِّرة المدمِّرة للطبيعة. فألثايا تبدو هنا كدورة نباتية تنحدر من الجسد العظيم لشعر الرومانسية العليا الإنجليزية، الملهمة بروح سبنسر، ولم تدانيها فرنسا أبدًا إلى حد التنافس.

إن خطبة الوداع لملياجر تنتهي باستجداء صعب؛ فهو يطالب أتالانتا بلمسه بأيديها التي «تشبه الوردة»، وترفع جفنيه بفمها، وتغطِّي جسده لحجابها وملابسها، ثم تلقي بنفسها في النهاية فوقه. لا تدعو أحدًا يقول إنه «ذُبح بأصابع أنثى في نير شبابه». فابريكة الحياة غلتها ومزَّقتها أنامل ربَّات القدر الأنثوية، القضيبية والمتبدِّلة «الزارعة والحاصدة» sower ad sewer. إن ملياجر يطالب باحتفال التنصيب: العروس كلِجام bride as bridler. حجاب أتالانتا يصبح شبكة إسخيليوس، كفنًا للفِّ مستجديها. إيماءتها المغطَّاة خنثوية، مثلما يحدث عندما تبسط الأمازونة معطفها على فيلهلم مايستر الجريح عند جوته. ما الذي تعنيه أمنية ملياجر الغريبة في أن تلقي أتالانتا بنفسها فوقه وهو يحتضر؟ الإفناء بالخنق: الطائر الخفيف في صورة بلدوزر. كما هو الحال عند إدجار پو، فالاتصال الجسدي لا يكون ممكنًا، إلا بموت أحد العاشقين، أو احتضاره. ففي الرومانسية المتأخرة، فراش الموت هو الفراش الوحيد.

إن الإيروتيكية المتسامية المكثَّفة، في فينالة سوينبرن، تقوم على تلاعب كهنوتي بالجسد، ناجم عن الذكور من الإناث، لكنه غير متحقِّق، نظرًا لأن أتالانتا ترفض قائمة الطلبات، وتندفع خارج المسرح، مثل بيلفويب عند سبنسر. إن ملياجر يتوق إلى لمسات سريعة بارعة مسكنة، كما لو أن مريضًا خرج من عملية. عالم البطلة الذكر غرفة عمليات طبية، يخضع فيها جسده السلبي لدراسة تشريحية وشغف النظر. وبالمثل، فإن تمثيلياتنا الاجتماعية هي نوع أدبي أنثوي في الأصل، يعجُّ بالأطباء والمستشفيات. وتقوم الخبرة الجنسية الأنثوية على إيروتيكية التلاعب، والمعالجة المرئية والحسية من جماعات المعجبين بآخرين. وفي النهاية، يصبح ملياجر ذابح الخنازير، ذكرى مرتعشة للنشوة الجنسية، جيلي عائم في بحر أنثوي. وبتحويل بطله إلى الظرف الأنثوي، فإن سوينبرن يجد لغة تمثل انتصارًا للعدوانية السلبية. فالشعر يلتهب بالحيوية المذهلة، ولكن المكواة الحارقة دائمًا ما تكون على حافة الانطفاء.

إن الاستعارة المفضَّلة لدى سوينبرن، تلك الخاصة بالهيمنة الأنثوية، هي الأم الطبيعة كبحر محيط بالرجل. وقد كان دعمه ويتمان Whitman يمثل هوسًا مبكرًا. فقصيدة الابتهال **انتصار الزمن The Triumph of Time**، تجسد البحر بحمية جنس المحارم. «سأعود إلى الأم الحلوة العظيمة/ أُم الرجال وعشيقتهم: البحر./ سأنزل إليها. أنا ولا أحد غيري/ قريب منها، أقبِّلها، وأمتزج بها». البحر: الأم «التي تقتات على حياة الرجال»، «حاذقة

قاسية القلب»: «أنتِ مليئة بالموتى، وباردة مثلهم». إنها «أقدم من الأرض»: «منذ البداية كنت كذلك، وفي النهاية أنتِ كذلك». البحر عند سوينبرن هي القالب البدائي، موقع الأصول الإنسانية البعيدة، حيث يلتقي الميلاد والموت. التحلّل هو اغتصاب وتطهير، دورة أدبية من الخلاص الشيطاني. الاتحاد الجنسي موضوعي محايد، يمحو الهوية الإنسانية. وفي توسله إلى البحر بقوله: «فلتعثر لي على قبر من بين آلاف قبورك»، يضفي سوينبرن الإيروتيكية على الموت غرقًا، موت- الحب **Liebestod** أو Love- death. كما هو الحال عند فرويد، فإن غريزة الموت تدفعنا نحو الماضي المادي الخامل. وكما هو الحال عند فرينزي **Ferenczi**، فالمحيط «ذلك النموذج الأوَّلي لكل شيء أمومي»، العالم الرحمي الذي نستدعى للرجوع إليه جنسيًا[1]. وعند سوينبرن الرجال ينزلون إلى البحر من دون سفن.

مقاطع أو فقرات المحيط في قصيدة **انتصار الزمن**، تمثل عقيدةً نيقية[2] Nicene Creed أرضية سفلية، صلاة للإلهة الأم العائدة لتنتصر على منافسيها الأصغر. وهي، ليست يهوه، بل الألف والياء،[3] Alpha and Omega. إنها قاعدة الحياة الفيزيقية السائلة. وعند سوينبرن لا يوجد انحراف أو ميل من السيولة الفسيولوجية أيًا كان، لأنه أقل الشعراء تضاربًا، في ما يتعلّق بتوجهه نحو السيطرة الأنثوية. ويرى إيان فليتشر **Ian Fletcher** «إيقاعًا للانتفاخ والانكماش، يتدفّق وينحسر» في قصائد سوينبرن الرئيسية»[4]. ولكن سوينبرن من دون مآرب قضيبية. ومن ثَمَّ فعلينا أن نتحدّث عن استسقاء لا عن انتفاخ، حيث يكون الاحتقان عند سوينبرن بالماء وليس بالدم. وإيقاعاته الخاملة أنثوية، قمرية تجذب وتشد، موجات جائحة من الإعلاء والانخساف بدلًا من ذروات التأكيد أو الدفع والتسيير.

يقول تي إس إليوت عن قصيدة سوينبرن: «توقف الشيء عن الوجود، لأن المعنى مجرد هلوسة المعنى، لأن اللغة منتزعة، عدّلت نفسها إلى حياة مستقلة للتغذية الأجوائية»[5]. وقد أشرت إلى أن نقص الجماليات عند سوينبرن، يُعدُّ صفة فريدة بين فناني الرومانسية المتأخرة.

---

(1) Thalassa, 60.

(2) سُميت هذا الاسم نسبة إلى مدينة «نيقية» التي عقد فيها المجمع المسكوني الأول أحد المجامع المسكونية السبعة، وفقًا للكنيستين الرومانية والبيزنطية، وأحد المجامع المسكونية الأربعة، وفق الكنائس الشرقية القبطية والأرمينية والسريانية. [المترجم].

(3) تعبير ورد في «سفر الرؤيا» من العهد الجديد كناية عن الله. «قد تمت! أنا هو الألف والياء، البداية والنهاية. من يعطش فسأعطيه من ينبوع ماء الحياة مجانًا» 6:21. [المترجم].

(4) Swinburne (London, 1973), 30.

(5) The Sacred Wood (New York, 1950), 149.

الشيء أو العمل أو الهدف ليس موجودًا في شعر سوينبرن، لنفس سبب عدم وجود العمل الفني في حياته: لأنه ليس متصارع تجاه السيولة الأنثوية، ولا يتطلّب أن يكون العمل أو الشيء الفني دفاعًا إدراكيًا ضدها. كما أن نزع سوينبرن للغة يُعدُّ ميزة من ميزات الرومانسية المتأخرة، خصوصًا في تأثُّره بالشاعر الفرنسي جوتيه. فبالانفصال عن الأنساق الاجتماعية والأخلاقية، تصبح الصورة شكلًا بلا محتوى. كما أن المساحات الجزئية النحوية، تجعل الصور المنفصلة عنده، أشبه بجزيئات تصعد وتهبط مع الأمواج، مثل اليرقات المحتدَّة في قصيدة «الجثة» لبودلير. إذن قوة الطبيعة تعمل على التفاصيل التكنيكية الأصغر في شعر سوينبرن. وهذا ما ينطبق جزئيًا على الوزن المختلط لقصيدة **فاوستين**. فليس المتكرِّر هو اسم فاوستين فقط، لدرجة أن الكلمة تتقلَّص إلى مجرد شيء، بل أيضًا يُمارَس الفعل نفسه على العقل كما لو كان هو أيضًا مادة. فهو يستعرض فاحصًا متحولًا على دفقات إيقاعية، ترمز إلى قسوة الدورة الطبيعية وقسريتها.

إن ثيمة إخضاع الذكر لسلطة الأنثى، نجدها أكثر تطوُّرًا ووعيًا عند سوينبرن أكثر من أي فنان كبير آخر. فالحياة والعمل متعانقان أو متداخلان في بعضهما بعضًا، كما هو الحال مع الماركيز دي ساد. حيث إن سوينبرن، على ما يبدو، كان مازوخيًا بالمعنى الصارم للكلمة. أي، أنه أحب أن يُجلد بالسياط على يد النساء، وقد زار مواخير وبيوت دعارة من أجل هذا الغرض. وإني لأقاوم الإدراك العام المتمثِّل في أن الساديين والمازوخيين غير متوافقين. فهم مثل العاهرات الخبيرات، يرون عبر أقنعة المجتمع الجنسية. وعلى خلاف العاهرات، فإنهم يرغبون في الطبيعة البائدة. ومازوخية سوينبرن كان لها معنى ميتافيزيقي. فالجَلد الترفيهي بالسياط، كان مرتبطًا لديه بعلم نشوء الكون الشعري الذي يعيد الأم الكبرى إلى السلطة. وقد كان الجلد الذاتي جوهريًا في عقائد الأم القديمة. فالكلمات التي تعنِي الجَلد والضرب بالسياط، flagellation، وflogging، وthrashing: كلمة threshing تعني «درس الحَب» باستخدام مطرقة السنابل التي تطرق بها السنابل لاستخراج الحبوب، (من الكلمة اللاتينية flagrum أو flagellum، «سوط، كرباج»). وعند سوينبرن، يحاكي الجَلد الطقوسي العمليات العامة للزراعة. والسادومازوخية تعد عقيدة طبيعية منحرفة. وبتسليمه ذاته إلى الجَلد بالسياط، فإن سوينبرن قد شكّل أو صاغ مسرحيًا العلاقات الجنسية الهيراركية لعالم تصنعه، وتنشّطه قوة أنثوية. العقل والجسد، واللذة والألم، والأم والابن تم إعادة اتحادها كلهاً في احتفال جنسي قديم بائد.

ذلك أن هيراركية الأنثى على الذكر، هي المبدأ الروحاني لشعر سوينبرن. فما عسانا

أن نقول إذن عن قصيدة **أناكتوريا** التي كلها نساء؟ إنها قصيدة تثبت كم أن سوينبرن مدين لبودلير، حتى لو لم تكن تحت أيدينا مقالته الاحتفالية الخاصة بسلفه الانحطاطي. ومن الناحية الاسمية، فإن **أناكتوريا**، تُعدُّ بلورة لأطول قصيدتين باقيتين للشاعرة صافو Sappho، وهما قصيدة أفروديت Aphrodite ode، وقصيدة «إنه يبدو لي إلهًا He seems to me a god». بيد أن أحدًا لم يلحظ- على حد علمي- أن قصيدة أناكتوريا في واقع الأمر، هي إعادة صياغة لقصيدة بودلير المشجوبة «دلفين وهيبوليت»، خصوصًا في تقليد بنيتها: مشهد سحاقي يكتنفه رهاب الأماكن المغلقة، يتّسع فجأة إلى رحابة عالم من الأرض المفقودة الشاسعة. وشخصان فحسب موجودان فيه، هما صافو الشرسة ومعشوقتها الشابة أناكتوريا، واسمها أيضًا آتٍ من الشذرات الصافوية. ويزعم سوينبرن في قصيدة **أناكتوريا**، أنه طابَق بين نفسه وصافو: «لقد كافحت كي أقذف بنفسي إلى قالب روحها، لا لأعبِّر عن القصيدة وأمثلها، بل عن الشاعر»[1]. ولكن إياك أن تثق في شاعر رومانسي يتحدَّث عن عمله، خاصة عندما يكون التوحُّد الذاتي طرفًا في الأمر.

إن قصيدة **أناكتوريا** تمثِّل ضحية دراسات أدبية روسوية، قامت بدور الرقيب تحت مسمى الليبرالية. فالقصيدة نادرًا ما تظهر في مناهج الدراسات الجامعية، أو في تاريخ الأدب الفيكتوري. وهذه القصيدة ليست الأعظم بين قصائد سوينبرن فحسب، بل هي أعلى قصيدة في القرن التاسع عشر كله. كما أن لغتها عظيمة واحتفالية، وأفكارها معقَّدة وفياضة. وما حدث هو أن سيناريو بودلير الجنسي، تم إثراؤه فلسفيًا بقراءة سوينبرن لساد الذي يخوِّل لصافو سلطة إطلاق تحليلاته اللاذعة للمجتمع، والطبيعة، والرب. فقصيدة **أناكتوريا** هي المونولوج الأكثر اجتياحًا في الأدب الإنجليزي. حيث يعطي سوينبرن صافو عاطفة وجدانية وفكرية هائلة. فهي تجمع بين خاصية التطاير البخاري الموجودة عند كليوپاترا، وبين ارتفاع نسبة الذكاء المرتبطة بسمات أواخر عصر التنوير عند مدام كليرويل Madame de Clairwil. في **أناكتوريا** يكتنف صوت الأنثى قوة خنثوية جبارة. فنحن نسمع عند هوراس Horace «صافو الذكورية mascula Sappho» ونسمع عند بودلير «صافو الذكر la male Sapho»، ذكورة بعبقرية قوة الإرادة والبروميثية Promethean. إن هيوبريس Hubris خطيئة الذكر ذي الهيبة، تقع للمرة الأولى في قبضة امرأة. وصافو عند سوينبرن، على خلاف هيثكليف عند برونتى، تسيطر من دون تحويل نوعها الاجتماعي.

وعلى طريقة «دلفين وهيبوليت»، تحتوي **أناكتوريا** على تصميم وثني، ولكن بإله مسيحي

---

(1) Notes on Poems and Reviews, 336-37.

يهودي. ونحن معتادون على الإلاهات الإناث عند سوينبرن. وفي العادة، فإن الإله الذكر الوحيد يكون يسوع متأنثًا، كما هو الحال في «هايمن إلى بروسربين Hymn to Proserpine»: «إذن لقد انتصرت، آه يا جاليليان الشاحب؛ لقد تحوَّل لون العالم إلى رمادي من زفراتك». وهذا حسب ظني، ما ينبع من مقولة جوتيه «لقد لفَّ المسيح العالم وهو في كفنه»[1]. ولكن في أناكتوريا، وعلى الرغم من أن أفروديت هي راعية صافو، إلا أن الله يكون ذكرًا، وعلى نحو مكثَّف، طاغية وقامع من النوع الذي جاء عند شلي. وسوينبرن يعطيه هذه الذكورة، بحيث يمكن لصافو أن تكون أكثر ذكورية في تحديها وشغبها.

تتكوَّن قصيدة أناكتوريا من ثلاثة أجزاء، على النحو التالي: الجزء الأول، قصيدة حب من النوع السادي السحاقي. الجزء الثاني، بورتريه للرب كشخص سادي، وللعالم كآلية باردة من القوة السادية. أما الجزء الثالث، فهو بيان للاَ أخلاقية صافو كشاعرة. تلك السمة التي ستهزم بها قوة الرب. ومن السطر الأول في القصيدة، يتم إظهار الحب كشيء عميق التضارب: «حياتي أمَرُّ بحبك». إن صافو توبِّخ أناكتوريا، لأنها تعبث بأنواع «الحب الأقل». ولكن القضية ليست في الغيرة، وإنما في الفلسفة الجنسية. فالحافز الجنسي، المنبثق من الطبيعة، يوحِّد إيروس Eros وثانتوس Thanatos. وحديث يتشرَّب الحب عند صافو بتصوُّر الموت: «تمنَّيتُ يا حبيبتي لو أني أستطيعُ أن أقتلكِ»؛ فهي تتوق إلى فرض «عذاب غرامي»، و«تدفُّق مفرط من الألم». لو كان بمقدورها كما تقول لضغطت بشفتيها على «صدرها الأبيض المتفتح المجلود»؛ لتتذوق دم «الجروح الصغيرة الحلوة». أي أنها يمكنها تجرع الدم من عروق أناكتوريا، مثل النبيذ، وأن تأكل ثديها مثل العسل. و«في لحمي أدفن لحمك» بحيث يصبح جسدها «مُبطَلًا ومفنيًا». عواطف محذِّرة منبهة في مخدع! الحب طاقة حيوانية محبوسة، والإفناء أو الاستهلاك افتراض بائن.

لقد تراجع النقد، لأسباب مفهومة، عن تناول الغزل والمغازلات السوينبرنية عند صافو. فالحب عند سوينبرن يؤدِّي إلى مسافة متجدِّدة، لا إلى الاتحاد الوجداني والعبودية الاجتماعية، كما هو حال الحب عند شكسبير. ومن هنا يأتي الموت غرقًا كمصدر للإغواء المغناطيسي المنوم. كما أن البحر عند سوينبرن يقلِّص الظواهر إلى وحدة بدائية تتسم بالصحو والثبات، إذ تزدرد الأقنعة الاجتماعية في الطبيعة الأم التي لا وجه لها. والحب في قصيدة أناكتوريا يجعل المسافة المستغربة بين الهويات محسوسة على نحو مؤلم، فجوة لا يمكن عبورها سوى بالتغذي على لحوم البشر cannibalism. فصافو تتغلب على الانقسام عبر تكبُّدها الألم،

(1) Mademoiselle de Maupin, 139.

ثم قتل وابتلاع المعشوقة، أي هضم هويتها بالمعنى الأدبي، كما يفعل مانفرد عند بايرون مع أخته. فصافو كاهنة في مهمة شيطانية، تسوق الأشياء رجوعًا إلى المربط أو الحظيرة البدائية. لقد رأينا عند بودلير كيف أنه لا يمكن إشباع المثلية بسبب سوء التناسق التشريحي. ولكن من الخطأ الفادح القول بأن صافو تكره لأنها لا تستطيع تقليديًّا إضفاء الكمال على حبيبتها، لأنه حتى الذكر والأنثى يحتقران الاتصال الجنسي، عند سوينبرن.

إن عدوانية صافو تنبع من مصدر خفي ثانوي. فقصيدة **أناكتوريا** تنفصل عن قصائد سوينبرن الأخرى، في اهتمامها بالعلاقات بين العين- الشيء، وهو اهتمام مرتبط بالرومانسية المتأخرة. «كل جمالك هذا يُسقمني بالحب»: صافو تحتج على خضوعها لجمال أناكتوريا. إن أحد أسباب تأنُّث الذكر المحب للجمال، هو خضوعه أو عبوديته للعمل الفني object d'art وكذا للشخص الجميل الذي يكون هو في حد ذاته العمل الفني. وهنا يقول وايلد Wilde: «إن العمل الفني يهيمن على الناظر أو المشاهد»[1]. ورواية **صورة دوريان جراي The Picture of Dorian Gray** تقوم على هذه الفكرة. فشخصية صافو عند سوينبرن، مثل الماركيزة السحاقية في رواية **الفتاة ذات الأعين الذهبية** عند بلزاك، شخصية متسلِّطة أنثوية لا يمكنها تحمل هذا النوع من الخضوع، وبدلًا من الاستسلام له، تدمِّر الشيء، أو العمل، أو الهدف العاطفي love-object. فالجمال ما هو إلا زحف على الاستقلالية.

المصدر الثالث لعدوانية صافو، هو مبدأ جنسي وجدته عند كل من سبنسر، وبليك، وساد، وبلزاك، ألا وهو: إن الأنوثة النقية تولِّد تلقائيًا نقيضها الشرس. فبراءة الحِملان التي تتميَّز بها أناكتوريا وقلة حيلتها («إن كتفاكِ أنصع بياضًا من صوف شاة بيضاء/ وأناملك في حلاوة الزهرة، تحث على الجرح أو العض»)، تمثِّل ثقوبًا في نسيج الطبيعة، حيث غفت الطبيعة أثناء عملها فيها. ومن ثَمَّ، فإن صافو باعتدائها السادي على أناكتوريا، إنما تنوب عن الطبيعة، فتنشر الضراوة عبر العالم الفيزيقي. لقد كان من شأن قصيدة بليك **أغنيات البراءة**، أن تعلم سوينبرن كيف يُظهِر التجاور الناعم، خلال إنتاجه شهوة الانتهاك. فالشيطان يندفع داخلًا أينما تسير الملائكة. وقصيدة **أناكتوريا** في المخيلة، تبتلع ما بقيَ دون مسّه في الواقع. فصافو شخصية إمبريالية للوحي العدواني، بطل لا أخلاقي للصوت الشاعري النقي. التحدُّث يعني بالنسبة لها الأكل وممارسة الجنس. سوينبرن إذن يحوِّل الشعر إلى إرادة القوة الوحشية، صورة سادية للفن، وليست روسوية.

إن هشاشة أناكتوريا الشهوانية، تلهم عشيقتها بنوع من الولع بلغة سادومازوخية. فصافو

(1) The Soul of Man Under Socialism, 279.

تتخيَّل «ألم متقن الصنع» في ضحيتها. فهي «توقّع حرقة ولوعة وراء لوعة، كدقاتها على البيانو نغمة وراء أخرى/ فلتحبسين نغمة النشيج في حلقك/ ولتأخذين أعضاءك الحية، وتعيدين تشكيلها بهذه/ قيثارة لآلام كثيرة متقنة». إذن، وعلى خلاف ساد، يرغب سوينبرن في الإبقاء على أثر مشهد الفظاعات والبشاعات الجنسية البدائي لديه. فساد يجل الأورجازم، ويعظّم/ لذة الجماع؛ بينما سوينبرن الذي يعد من الناحية الأيديولوجية أكثر تأنّثًا، يتلذذ بـ**المعاناة**. فجسد أناكتوريا قيثارة أورفية، تعزف عليها الشاعرة السحاقية التي تؤلِّف موسيقى من نشيجها، وشعرًا من ألمها. وهنا يستحضر سوينبرن الفن والجنس بتزامن. وتتواتر كلمة «متقن». حيث كان الإتقان أو الكمال هو هدف الأسرار القديمة، بمراحلها من الافتتاح أو المبادأة الطقوسية. والخبرة الجنسية لسنوينبرن أشبه بكفاح روحاني وتنوير ديني. إذ نظرًا لكون الألم، هو بيت القصيد عنده وليس اللذة، فإن الجنس يصبح نسكيًّا تقشفيًّا زاهدًا. فالجسد واقع تحت اختبار حد التحمل، والمرأة المهيمنة لا تشبعها إلا الأفكار، عبر إزالة الفعل الجنسي الذاتية التأملية، ذلك الذي تراقبه بتلصصية من خلال حالة من السيادة الهيراركية الأوليمبية.

منذ عهد الرومانسية، تم التعويل على النشاط الجنسي كي يتحمَّل عبئًا لم يكن مجهزًا له كما ينبغي. وشعر سوينبرن يُعدُّ واحدًا من أكثر المحاولات الحديثة شمولية، والتي تسعى إلى تحويل الجنس إلى نظرية للمعرفة أو ابستيمولوجي. وإحساسه بالبحث والتنقيب نجده بارزًا في قصيدة **دولورز**، التي تتحدَّث عن «خطايا» لا تزال في حاجة إلى الاكتشاف، وعن أنواع من العذاب «لم تخطر على بال، ولم تُكتب، وليست معروفة». فالعقل المتخم بروح المغامرة من حركة التنوير، وبتضخيم الذات من مرحلة الرومانسية العليا، نراه يستسلم للجسد، ذلك الهدف السوداوي لعصر الاستكشاف في ظل الرومانسية المتأخِّرة. فالفعل والخبرة يتقلَّصان إلى القيم الوسيطة parameters للجسد، المطعون والمنخَّز بالتجارب الحسية في شخصية ديس إيسنت Des Esseint عند هويسمان، والمثبَّت والمعرَّف بالشهوة الملتاعة في قصيدة **أناكتوريا**. فشخصية دولورز مثل المدرِّبة الخصوصية لليوجا Kundalini yoga، في ما عدا أن عالم سوينبرن يحكمه النفي أو الإنكار. الحب جراحة قاتلة، معرفة غير شرعية تمارس القتل.

إن العصر الحديث- الذي أؤرخ له بدءًا من أواخر القرن الثامن عشر- قام بفصل الجنس عن المجتمع، بحيث لم يعد الجنس في حاجة إلى تصديق مؤسسي على معناه. والنتيجة التعيسة لهذا التحرر، واضحة تمام الوضوح عند بودلير وسوينبرن، اللذيْن يمثل الجنس بالنسبة لهما ابتلاء معذبًا يمارَس علينا من قبل الرب والطبيعة. إن منظر كيثيرا الفينوسية Venusian

Cythera، المتحرقة جنسيًا، يصبح الكون الكابوسي في قصيدة أناكتوريا، الذي يُظهِر «سر وحشية الأشياء» الذي قدّره الرب. والانطلاقة العظيمة للشعر الانحطاطي عند سوينبرن (تأسيسًا على خطاب عوليس Ulysses حول «الدرجة» عند شكسبير)، فإن عين العقل تتحرك إلى الخارج من القبور الأفعوانية الأرضية، إلى «الرغوة الأنثوية لشفاه البحر المُطبِقة»، إلى «الشَّعر الذي تطيّره الريح للمذنبات» و«النجوم الكارثية»، و«حزن الأقمار المنهكة»، و«إعياء كواكب الليل». إن أناكتوريا، حسب براتز Praz، تُظهر «السادية المخترقة للكون برمته»[1].

هذه الطبيعة الشيطانية التي تشعلها «الشمس العقيمة»، محكومة بإله سادي يقمع خلقه، نمر بليكي Blakean شبحي بـ «وجه خفي وأقدام حديدية». الشعر في أناكتوريا، يعصف ويموج بجلجلات وصلصلات بركانية. إنها تعرِض أمامنا عالمًا متقلّصًا ومنقبضًا بفعل صدمات الموت، رمادًا جنائزيًّا مؤلمًا تحت حفرة نارية رمادية. ونحن نرى المنظر الطبيعي الذي تغيب عنه الشمس عند بورن-جونز Burne-Jones معصوفًا به، بفعل زفرة الرب الحارة المتوهِّجة.

إن المخيِّلة المنحرفة عند صافو، تعكس وتقاوم في الوقت نفسه هذه الجسامة والضخامة الوحشية. فإرهاقها الذي ينتمي إلى مرحلة الرومانسية المتأخرة، يأتي جزئيًا من القوانين الفيزيقية: «لقد سئمت الزمن»، هكذا تصرِّح. فالحياة مصابة بعدوى الموت من النجمة. غير أن صافو أيضًا سئمت من تنازعها مع الرب الذي تتحدَّاه، وتوجِّه إليه الإهانات. وقصيدة أناكتوريا هي حرب النظم الهيراركية: قوة الأنثى في مواجهة قوة الذكر. والجزء الثالث والأخير من القصيدة هو تأمُّل الذات الرومانسية في ذاتها. ويعود إلى سوينبرن الفضل والشرف، في أنه هو من يعطي هذه المهمة لفنانة أنثوية مستبدَّة. «أنا صافو»، هكذا تصرِّح بجرأة، وفي تأكيد للحرفة الشعرية فاتن وأخاذ. أناكتوريا إذن تُظهر كلًا من الإصرار الرومانسي على الهوية الشخصية، وعلى السأم والضجر الرومانسي المتأخر الطابع، وبهذه الهوية الشخصية ثمَّة توق إلى الطمأنينة يصير توقًا إلى الموت. فالهوية عند صافو ملتهبة: إنها حلقة من نار، تعزل فيها نفسها بازدراء واحتقار. فهي في قذيفتها الموبِّخة الشاطرة لأناكتوريا، تقول صافو على إثر ذلك: «ستموتين، لأنكِ لستِ شاعرة». العبقرية هي وسائل صافو في تحاشي سلطة الرب: «لا يملي الرب الأعلى كامل إرادته عليّ». قوة أو سلطة الرب لا تؤثِّر سوى في جسدها السلبي تجاه قانونه الطبيعي. لذا فإن أنثويتها مُقدَّر لها التحلُّل، بينما ذكورتها المستمرة في هويتها الشعرية التي خلقتها بذاتها، فهي تفلت منتصرة إلى الحياة الأبدية، في تحوُّل خنوثي.

(1) Romantic Agony, 227.

إن تأكيد صافو على ذكورتها- الأكثر عندًا وحقدًا- يأتي في النهاية، حيث تتحدَّث عن أجيال مستقبلية، سوف تحافظ على لهبها:

«ولسوف يمدحونني، ويقولون:
لقد امتلكتِ الزمن كله، كما نمتلك نحن جميعًا يومنا،
أفلن تعيشَ، وتمتلكَ إرادتها- حتى ولو كنتِ فعلتِها؟
نعم، برغم أنكِ تموتين،
فإنني أقول: لن أموت.
ولمن سيهبونني أرواحهم، سيهبون
الحياة، والأيام والحب حيث أعيش،
سيعجلون من أمري بالحب،
يملؤونني بالأنفاس،
ينقذونني ويخدمونني،
يكافحون من أجلي مع الموت».

إن الانعدام الأخلاقي الفني، هو ابتلاع الفنان لحياة القارئ أو المُشاهد. فصافو واحدة من مصَّاصات الدماء عند سوينبرن، تنتصر الآن على العالم المفاهيمي وأيضًا العالم السفلي. ملاحظاتها موجهة نحونا. فسوينبرن معني بأن نحس **نحن** برجفة الإدراك والتوجس، حيث يقترب قناعه الأنثوي المتصارع من الحدود الخيالية، ويبدأ في انتهاك المساحة بين القصيدة والقارئ. النَّفَس الذي نقرأ به قصيدة **أناكتوريا** هو نفسه النَّفَس الذي ستنهشه صافو منّا! فثَمَّ عنصر جنسي واضح في هذا السياق. ولنفكر مليًّا في سطر سوينبرن «أفلن تعيش وتمتلك إرادتها؟». وهذه تذكرة بمصاصة الدماء جيرالدين، التي يخاطبها كولريدج بعد اغتصابها كريستابل العذراء، قائلًا: «أي جارلدين! ساعة كانت ملكك، كنت تملكين إرادتك!» وهنا، كما هو الحال عند كولريدج، من الغريب أن تجد السياق، أو الأسلوب، الذكوري «يتملك إرادة شخص ما» في سياق أنثوي. وفي ذروة قصيدة **أناكتوريا**، تمتلك صافو مصاصة الدماء عند سوينبرن إرادتها في ذريتها ذكورًا وإناثًا، ممن تغزونهم روحانيًا وجنسيًا، مُتخِمة نفسها وملتهمة طاقة حياتنا بغية إنزال الهزيمة بالرب والزمن. إن صافو سوينبرن ترد مصاصات الدماء عند بلزاك وبودلير إلى مصدرهن الأقصى عند كولريدج الذي دخل الرومانسية الفرنسية المتأخرة عبر ورثته الفنيين، أمثال بايرون وإدجار آلان بو.

وبالعودة إلى الأقنعة الجنسية في قصيدة **أناكتوريا**، نجد القضية التي بدأنا بها، وهي أنه ما من شك في أن سوينبرن قد طابق نفسه بـ صافو. فهي تسلُّطية شديدة الاستبداد، بما يكفل لها أن تضم أي جانب مهم من خاصية الإذلال الذاتي الطقوسي لديه. وحرفة الشِّعر المشتركة بينهما، لا صلة لها بالأمر هنا؛ لأن سوينبرن بالتأكيد كان من شأنه أن يستشهد بشهادات قديمة كثيرة؛ ليثبت أن صافو «ربة الفن العاشرة» The Tenth Muse، كانت شاعرة أعظم منه بكثير. وقد تكون أسباب قصيدة **أناكتوريا**، متمثِّلة في شعور سوينبرن المتزايد بأن شعره آخذ في القوة المزعجة. لذا، فهو يحيي صافو في ذات **شخصه propria persona**؛ بغية تحطيمها، أي ذاته ولكن أيضًا هذه المرة أسفل التفوق الأنثوي، وهذه المرة في حرم فنه القدسي. فقصيدة **أناكتوريا تعد** وسيلة لإعطاء الشعر الغنائي العاطفي، مثل الطبيعة، أصولًا أنثوية صافية. وهو ما يمكِّن سوينبرن من محو جميع التقاليد الذكورية الدخيلة. وهو هنا يخلي ما بينه وبين صافو. فهي سلفه الشيطاني.

إن قصيدة أناكتوريا، هي القصيدة الأكثر اكتمالًا من الناحية الشهوانية وتطورًا من الناحية الفكرية بين قصائد سوينبرن. فخطابة القصيدة مفخمة وملحِمة، حيث لا توجد تلك الجلجلة التي أحيانًا ما تقترن بالقصائد بصوت ذكري. وهنا أرى أن قوة قصيدة **أناكتوريا** تنبع من التبديل الجنسي، أي من تحول شخصية سوينبرن جنسيًا إلى أناكتوريا، المتلقِّي السلبي لتقدم صافو الوحشي. إن سوينبرن يحقِّق كمالًا شعريًا شكليًا من خلال استسلامه غير المشروط للجندر. فعندما تقفز صافو- مثل كليوپاترا الحانقة الغاضبة- من هوى ساديّ إلى آخر، فإن إشراق اللغة وصلابتها ينبثقان من حقيقة مؤداها أن جسد سوينبرن نفسه، قد تم التلاعب به عقليًا من لدن المرأة المهيمنة. واستعارة صافو التي تستخدمها مع جسد أناكتوريا كـ «قيثارة لكثير من أنواع العذاب المتقن»، هي استعارة معبرة عن هذا كل التعبير. وهذه هي المجازات الرومانسية العليا الإبداعية لقيثارة الريح Aeolian lyre، التي تعزف عليها هنا صافو الوحشية، نائبةً عن الطبيعة. وأناكتوريا قيثارة؛ لأنها هي سوينبرن الرومانسي، في حالة من التنكر عبر تحويله جنسيًا. فبينما يثير شلي ريحًا غريبة ذكرية كي تهُبَّ من خلاله، فإن سوينبرن يثير شيطانة كولريدج السحاقية الشريرة. ويكمن هذا الموضوع في جوهر شعر سوينبرن. وهي حكاية رمزية عن عمليته الإبداعية: فنحن نرى فعل- الروح الصميم، وموسيقى شعره الأليم، وقد انتزع منه عبر الوساطة الباطنية، أو بفعل تحكم قوة هيراراكية أنثوية شبيهة بربة الفن. إن سوينبرن الأورفي Orpheus المبتور المشوه، المهمَل وحيدًا في جزيرة ليسبوس Lesbos، يرسم قيثارة الريح الأكثر انحرافًا وروعة في الرومانسية، كبورتريه ذاتي. فلماذا تسمت القصيدة باسم **أناكتوريا**،

بدلًا من صافو؟ فعلى الرغم من أن أناكتوريا ربما تكون حاضرة، مثل حضور هيبوليت الصبية عن بودلير، إلا أنها غير مرئية. فهي لا تتكلم أبدًا، ولا حتى تُنادَى باسمها. إنها صامتة مثل كريستابل، واقعة تحت سحر مصاصة الدماء. ومبدأي الخاص بالتبديل الجنسي، يحل هذه المشكلة. **أناكتوريا** القصيدة، تأخذ اسمها من قناع سوينبرن المتقاطع جنسيًا. المؤلف، مؤلف! الشاعر يقف محجبًا مستترًا وسط خشبة المسرح.

على خلاف بودلير، كان سوينبرن متيَّمًا بالجمال الخنوثي، بطرق مختلفة عن جمال العالم السفلي. لقد كانت قصيدة «فراجوليتا» **Fragoletta** موجهة إلى البطلة المخنَّثة ذات الميول الجنسية المزدوجة عند هنري دي لاتوش **Henri de Latouch**. فشخصية فراجوليتا التي «لا جنس لها»، تجسد سر النوع الاجتماعي/ الجندر. فهي»عمياء» مثل كيوبيد؛ أولًا: بسبب طبيعتها المزدوجة التي تزيل عنها صفة الشخصية. وثانيًا: لأنها تغامر بالوحشية والتوحد الذاتي. وتأتي الصيغة الاستفهامية للقصيدة، من قصيدة «كونترالتو» **Contralto** لجوتيه. سوينبرن يستمتع بصبيانية فراجوليتا الحارة: «نهدك المنخفض الحلو، شعرك المضموم/ الخاصرة المستقيمة الناعمة والقدمان النحيفان/ هواؤك العذري الغريب». وهذه الخنوثة بعيدة كل البعد عن فاوستن، تلك المرأة القوية المرمرية عند سوينبرن، مثل تمثال «نايت» الضخم المتلوي، لميكلانجيلو. إن فراجوليتا مراهقة منحرفة، صامتة، وسلبية، وفارغة من الناحية الحسية، فهي تتمتع بروح المشاكسة البلهاء لطفل زاهد. وضعفها ينتمي إلى الحضارة المدنية في مرحلتها المتأخرة البليدة.

إن قصيدة «هيرمافروديتوس» **Hermaphroditus** قطعة مصاحبة لقصيدة «فراجوليتا» كُتبت في اللوڤر. ومثل «كونترالتو»، فهي تأمل في تمثال هيلينستي لـ «هيرمافروديت النائم»: «حبان في كل نهد من نهديك/ يتصارعان؛ حتى يصبح أحدهما أسفل والآخر أعلى». إن سوينبرن هنا يحقن هيرمافروديت الأنيس عند جوتيه بعقم بودلير. وفرجوليتا لديها «ثدي عقيم»؛ هيرمافروديتوس بأثدائها «غير المثمرة»، تحول «الحقد المثمر لديها ولديه/ إلى زواج قُبلة عقيمة». إن قصيدة جوتيه- في استعارتها السهلة الفضفاضة للسماء والأرض- ما زالت تنتمي إلى الرومانسية العليا. ولكن قصائد سوينبرن الخنوثية تعاني انطواء أو خنق للذات مرتبط بالمرحلة المتأخرة من الرومانسية. فهرمافروديت عنده ملتصق مكتنز روحانيًا، ثمرة جافة مجهدة بفعل الوفرة الحبيسة داخلها. فمراحل الطبيعة من إنبات وإزهار، قد تأخرت، ثم توقفت. الخنوثة خاملة، فهي متعددة الجوانب ولكنها نصف وليدة. وتعد قصائد التهنئة بالزفاف عند سوينبرن، هي نهر التايمز إذ يجري إلى الخلف.

إن سوينبرن- مثل كولريدج- جعل النثر يدافع عن شعره، ففيه مراجعات أخلاقية تضفي الغموض على نيّاته الحقيقية. الفن والعقلانية يأتيان من مناطق عقلية مختلفة؛ فالشاعر يكون من دون ربة الفن، أخرقَ مثله مثل أي شخص آخر. وفي مناقشته لقصيدة «هيرمافروديتوس»، يمتدح سوينبرن رمزية العقم. فهو بخفة ورشاقة يتناول كعكته الانحطاطية، ويأكلها أيضًا:

«لا شيء أكثر جمالًا، كما لا يوجد شيء أكثر شهرة، في الفن الهيلليني المتأخر، من تمثال هيرمافروديتوس. لا يمكن لأحد أن يقارن هذا التمثال بأعظم أعمال النحت الإغريقي. ولا يجرؤ أحد على وضع كيتس في مستوى شكسبير.. في باريس وفي فلورنسا، وفي نابولي. إذ دائمًا ما جذبت ألوهية هذا العمل الناعمة أعين الفنانين والشعراء. [ثمَّة ملاحظة تستشهد بمقطع هيرمافروديت من قصيدة شلي ساحر(ة) **الأطلس**.].. إنه الكمال الذي بمجرد أن تكتمل له جميع جوانبه، يصبح من حينها فصاعدًا شيئًا عقيمًا، سواء للاستخدام أو الإثمار. حيث الجمال المنقسم لامرأة ورجل منفصلَيْن- شيء وضيع غير كامل- يمكن أن يخدم كل أوجه الحياة. الجمال المثالي، مثل العبقرية المثالية، يعيش منفصلًا، بالإكراه كما هو الحال: التفوق وحدة»[1].

«لا شيء أجمل» من تمثال هيرمافروديتوس؟ فقط البدائيون والمحنَّكون المتحذلقون، وحدهم يجدون الجمال في الغريب اللامألوف. بداية ونهاية التاريخ يلتقيان في الانحطاط. وسوينبرن يرى، كما يرى جوتيه، أن تمثال هيرمافروديت ينتمي إلى المرحلة الأخيرة من الفن الإغريقي، فترة الإفراط، والتشوش، والفعل المحبَط وليس البطولي. الإمكانات الجنسية المتعددة تلغي بعضها بعضًا، وترقد مشلولة. مثل هويسمان وباتر Pater، يحتفي سوينبرن بكلاسيكية متأخرة من الإفراط. التشبع المفرط بالفرصة والخبرة، ينتهي إلى زهد وتقشف باتر للذات.

ونقد سوينبرن للغيرية الجنسية heterosexuality نقد ذكي وخلاب. فالغيرية هي مقياس كل الأشياء، ولكنها شائعة مثل غبار المنزل. يبدو مفهوم سوينبرن «للجمال المثالي»، كما هو بالنسبة لجوتيه؛ فإن ضربه هنا مثالًا بهيرمافروديت يشبه صافو الانفصالية المتغطرسة، المنسحبة من المجتمع والطبيعة. العقم هنا يصبح ميزة روحانية. فالذكر والأنثى «وضيعان»؛ لأنهما يتبعان الواقع على نحو لصيق. فبطلة لاتوش التي على وشك أن تذبح بسبب ازدواجها الجنسي غير المشروع، تصرخ بأنها ليست من جنس البشر. ومن ثَمَّ فإن هيرمافروديت عند سوينبرن، المنفي من الحوار الاجتماعي بفعل ازدواجه الاستاتيكي، ينشأ في اغتراب متلف

(1) Notes on Poems and Reviews, 336-37.

للذات. فالحب يعني عدم الاضطرار إلى فض حقائبك أبدًا. وشهر العسل هو فلك منتفخ لنفس متعلقة على مستوى منخفض من حصاد لم يتم أبدًا جمعه.

إن مخنَّثي سوينبرن هم ظلال رومانسية للحنين الثوري، أي أن يكون المرء تواقًا لأن يكون لا أحد. والمخنَّثون كأقنعة فيكتورية، يكونون مناهضين متعجرفين للتاريخ. وقد جاء أحد رود الفعل على الجنس الفيكتوري المستقطِب بدرجة عالية، بعد الحقيقة الواردة في الخنوثة الجدلية المثيرة للخلاف عند بلومسبيري Bloomsbury، تمرد الأبناء والبنات ضد الآباء. بيد أن رد الفعل الأول كان معاصرًا: شعر سوينبرن يمثل عالمًا جنسيًا مغايرًا، أو بديلًا heterocosm، عصيانًا للغة والأقنعة أيضًا. فهو مثل بودلير، يعد سوينبرن مناهضًا لليوتوبيا والتقدمية. أي أنه يؤكد على الخاصية البدائية والشيطانية التي للوجدان، والجنس، والطبيعة. فالماركيز دي ساد وسوينبرن يظهران أن السادومازوخية الجنسية دائمًا ما تستعيد الطابع القديم بجلال. ومن خلال الجلد الطقوسي، أعاد سوينبرن مخيلته إلى الماضي البشري البربري. فقد استندت تحررية السياسة وعلم النفس خلال القرن التاسع عشر، إلى الإرادة الحرة بالمفهوم الغربي. وسوف يجلب المستقبل ألفية اجتماعية. كما أن سوينبرن يعد انحطاطيًا بسبب تنديده وإدانته المضادة وتوقه إلى الانحدار. ففي شعره، تكون النفس مسحوبة إلى الخلف، إلى الطبيعة، وهي حركة إغراق تشبه حركة الإغماء عند ميكلانجيلو، الرياضيون المربوطون بالمادة.

وبدلًا من الإرادة الحرة، يضع سوينبرن الإكراه والجبر، كثيمة من ثيماته العظيمة. حتى صافو، التي تعد صوت سوينبرن الأكثر توكيدًا للذات، يجب دائمًا أن تدافع عن حريتها ضد الاستعباد الطاغي القوة- للجمال، وللطبيعة، وللرب. وقد كانت فكرة الإكراه الجنائي، من اختراع إدجار آلان پو: المتحدث المشوش في عمله The Tell-Tale Heart- والمدفوع نحو القتل بلا عقلانية، بخبرته يوصي إلى شخصية راسكولنيكوف Raskolnikov عند دستيوفيسكي الذي يرفع الفأس التي قتل بها أمه، ويروح في غيبوبة بلا حراك. ولكن سوينبرن هو الذي يخترع فكرة الإكراه **الجنسي**: استعباد انحطاطي. وهنا يقول كارل شترن Karl Stern إن الانحراف الجنسي يتضمن «خوفًا مرتبطًا بالبعث والحساب eschatological dread»[(1)]. وفي هذه التكرارات الطقوسية للكيانات الهيراركية الأنثوية، وفي الخضوع لها، يعيد شعر سوينبرن خلق العالم البدائي، حيث لم تكن الثقافة بعد قد صعدت بوصفها دفاعًا ضد الطبيعة، وحيث كانت الحياة الإنسانية مكرسة لإيقاعات وحشية للعالم السفلي. كما أن تحالف المجتمع مع السماء، هذا التحالف الفيكتوري المتحقق والمتزوج بفعل الافتراضات

(1) The Flight from Woman (New York, 1965), 172.

المسيحية عن الحب والإحسان، لا يمكنه أن يصمد أمام قوة قصائد سوينبرن الوثنية، وذلك بمجرد أن تقع مخيلتنا في قبضة بحرها الشعري الشيطاني النزوع. وبالنسبة لسوينبرن، فإن إعادة صنع الرجل في صورة الطبيعة، إنما يرده عائدًا إلى أصوله في عالم العدوانية والخوف.

ومثل سوينبرن، ظهر والتر پاتر Walter Pater، من بيئة أكسفورد الما قبل الرفائيلية Pre-Raphaelite. لقد قضى معظم حياته النسكية في الجامعة، مؤثرًا على جيل من الطلاب من خلال كتاباته عن الفن. ويتبنى پاتر النموذج المثالي للأسلوب الأدبي عند جوتيه، كقناع رومانسي. فمن خلال الأسلوب، يبين پاتر كيف نرى. وسوينبرن، كما سبق أن نوهت، يفصل ما بين وحدات التركيب اللغوي الإنجليزي، ويتوقف فيما بينها. وپاتر بدوره يأخذ حالة التوقف suspension عند سوينبرن إلى طرفها الانحطاطي الأقصى. إذ تتميز جمله الطويلة برونق شارد وغريب. لقد كان جوتيه في حاجة إلى مقدمته الجدالية؛ ليقوم بما يفعله پاتر من خلال الأسلوب وحده؛ أي تحييد كل القيود الاجتماعية والأخلاقية المفروضة على الفن. إن سوينبرن محكوم بالتراتبيات أو الهيراركية الجنسية، وشعره مشحوذ بطاقة الطبيعة الشيطانية. ولكن ليس ثمّة طاقة عند پاتر؛ فكتابته هي الحد الأقصى في الإجهاد والانغلاق الانحطاطي. حيث لا يوجد لديه جنس، ولا حتى وجدان أو عاطفة. لا شيء لديه سوى النفس المدرِكة. فهو يتقن التوحد الرومانسي مع الذات. كما أن القناع الذكري الذي يسقطه من خلال نثره، هو الأكثر سلبية في الأدب الغربي. اللغة أيضًا مثبطة وعلى نحو راديكالي. هرقليطس Heracleitus، بطل پاتر يمنحه رؤيته للحياة بوصفها نهرًا دائم التغير. غير أن پاتر راغب في السيولة والتدفق، أي في المبادئ الديونيسوسية، من دون عاطفة، أو مشاركة، أو تسليم للذات. إنه راغب في الأحلام، ولكن من دون ليل العالم السفلي. وتظهر تناقضات پاتر في الهجوم على كتاباته، من جانب ما مارس هو عليه القمع: الطبيعة الأم الشيطانية التي لا تظهر سوى مرة واحدة، مرة واحدة لا غير.

يعتبر كتاب **دراسات في تاريخ النهضة Studies in the History of Renaissance** (1873) لـپاتر، العمل الكلاسيكي الأول لدراسة الجماليات الإنجليزية، حيث يطلق عليه أوسكار وايلد- تلميذ پاتر: «كتابي الذهبي»، وأيضًا «زهرة الانحطاط الحقيقية»[1]. إن تابعية پاتر لرسامي عصر النهضة، تمثل دحضًا لراسكين Ruskin الذي يعتبر فينيسيا القروسطية هي فينيسيا العذراء، وفينيسيا عصر النهضة هي فينيسيا العاهرة. وكانت «الخاتمة» التي خلص إليها پاتر، قد تسبَّبت في فضيحة جعلته يسحبها من الطبعة الثانية من كتابه المذكور. فقد كانت تلك

(1) Quoted in William Butler Yeats, Autobiography (New York, 1965), 87.

«الخاتمة» هي أول شيء أعجبني، لأسلوبه فحسب. فعندما تعثرت في تلك الخاتمة، وأنا فتاة في المدرسة، بدت لي معبِّرة عن كل شيء مفقود في خمسينيات القرن العشرين، أي العقد الفيكتوري.

«فأن تَحرقَ دائمًا بهذا اللهب النفيس القوي، وأن تحافظ على هذا الطرب والنشوة، هو بعينه النجاح في الحياة»[1]. إن جُمل پاتر المنومة الإغوائية هي تعويذة رومانسية، تغرق القارئ في حالة غريبة من التأملية، فارغةً من أية عاطفة. فهي، أي الجُمل، تجعل الإدراك هو «الفعل» الإبداعي الأقصى. فحتى الإبداع لا يعد بالنسبة لـپاتر إبداعيًا بالدرجة التي يوليها للإدراك. فمحب الجمال ليس فنانًا، بل عارفًا محنكًا خبيرًا connoisseur. وپاتر إنما يزيل الأخلاقيات عبر إحباط القدرة على الفعل؛ وهو يفعل ذلك بتخريب الفعل، وتطهيره من الطاقة. فالأفعال verbs عنده موضَّحة، سلبية أو استاتيكية. فالفعل «يكون Is» فعله المفضل، وعلى الرغم من ذلك لا يفعل شيئًا. وفي روايته ماريوس الأبيقوري **Marius the Epicurean** يتحدث پاتر عن المُشاهَدة seeing بوصفها فعلًا يفوق الامتلاك أو الفعل ويعتبر الرؤية vision شرطًا للوجود[2]. ومن ثَمَّ، فإن فعل «يكون is» عند پاتر، هو فعل المشاهدة المتقنة الخاص؛ فعل الوجود أو الكينونة الكاملة. وفي كتالوج جوتيه الانحطاطي، فإن الأفعال verbs تُقمع لصالح الأسماء nouns التي تكتسب وضوحًا زاهيًا، وجوهرية من خلال اللون، والكتلة، والشكل. أما عند پاتر، فالاسم لا يزيد بنقصان الفعل، ولا يلمع مع شحوب الفعل. ونحن إذن نكافح في توقيف أسمائه لنتفحصها عن كثب، إلا أنها تنزلق مع تيار دوامة نثره. فاستخدام صيغة المصدر infinitive، وصيغة المفعول participle، في مواقف مضللة، تصادر على وظيفة صيغة اسم الفاعل active. إن پاتر يحول اتجاه الفعل، ويبدد طاقته النحوية أو الإعرابية في خلق روافد ثانوية من الجمل التي تستنزف سلطة التزاوج الإنجليزي التقليدي بين الاسم والفعل. وپاتر في ذلك إنما يتبع النمط الرومانسي الرئيسي للنكوص بجعله نهر هرقليطس يجري إلى الخلف. فجمله التي تبدو كأنها تحتوي على كل شيء، تقوم في واقع الأمر بحركات من تعرية الذات وإلغائها.

وقد كان «الخاتمة» كتاب پاتر التي أشرنا إليها، أثر هائل على تسعينات القرن التاسع عشر، ذلك العقد البنفسجي Mauve Decade. فقد ذكر پاتر عن «الخاتمة» التي تعرَّضت للقمع «لقد تصورت أنها من الممكن أن تكون قد ضلَّلت بعضًا من الشباب الذين وقعت في أيديهم». وقد كان التضليل الذي يقصده إلى حيث اللذة الجنسية كغاية في حد ذاتها، خصوصًا

---

(1) Selected Writings of Walter Pater, ed. Harold Bloom (New York, 1974), 60.

(2) Marius the Epicurean, intro. Osbert Burdett (New York, 1966), 263.

المثلية الجنسية. ولقد شكا پاتر مما تعرض له مذهبه الوثني في العكوف على اللذات pagan hedonism من إساءة فهم؛ فقد سار في هذا على نهج «إبيقور»، لا على مذهب القورنيين Cyrenaics الشهوانيين في المتعة المفرطة. ولكن هل كانت الأخلاقية هي السبب الحقيقي، وراء قيام پاتر بدور الرقيب الذاتي؟ إن پاتر يحث على تحسين الوعي، لا على الإنجاز أو التحقق الذكوري، في ثقافة إمبريالية مادية. وثمَّة أشكال مناظِرة في البوذية: حيث نجد زين Zen المعلم أيضًا، يسعى إلى أن «يكون»، لا أن «يجتهد». غير أن أوجه التشابه تنعدم، عندما نقارن «كتابة» پاتر بأقرب مكافئ بريطاني للصوفية البوذية، وهو كتاب **القرون Centuries** لتوماس تراهيرن Thomas Traherne، وهو اسم شخصية مقدسة من القرن السابع عشر، عاطفته بسيطة وبشوشة. وعند پاتر نجد القمع الوجداني والحركة المحبِطة التواءً حاذقًا، أو تعرُّجًا أسلوبيًّا Mannerist، ومضفيًا الغموض- في النهاية- على ما هو مرئي فحسب عندما ننجذب نحوه بشوق.

وأعتقد أن قلق پاتر تجاه إساءة قراءة «الخاتمة»، جاء من رعبه من الفعل، سواء كان الفعل الجنسي، أو أي فعل آخر. فقد سحب الفصل/ الخاتمة؛ ليحافظ على هويته الروحانية التي تستقر في سلبية القناع المفرطة superpassivity. إن الفعل يربط الشخص بالشخص، أو الذات بالعالم. ولكن الأمر بالنسبة لـپاتر، يكمن في أنه لا العالم ولا الآخرون من الناس، يمكنهم أن يهزموا «جدار الشخصية السميك، ذاك الجدار الذي لا يمكن لصوت حقيقي أن ينفذ من خلاله، إلينا». فالواقع ما هو إلا سلسلة من «الانطباعات غير المستقرة، والوامضة، وغير المتسقة». وعقل كل فرد، منعزلًا، يحتفظ بـ «حلمه بالعالم كسجين وحيد»[1]. الفعل action ضرب من الوهم في عالم حيث- كما يقول هرقليطس في العبارة التصديرية لـپاتر «جميع الأشياء تتدفق» فيه. ومن الناحية المنطقية، ليس بمقدور پاتر أن يبجل من الخبرة المباشرة، دون وسيط، ويصر أيضًا على الذات الحبيسة. و«الخاتمة» تحتفي بالإدراك المحب للجمال، في سلسلة من الصور عديمة التأثير؛ تبدأ بـ «أصباغ غريبة، وألوان غريبة»، وتنتهي بـ «وجه صديق المرء». هذا الوجه الذي هو بالتأكيد ذكر، وإيروتيكي على نحو خافت، هو مجرد شيء object وسط أشياء. إنه بيضاوي شاحب خافت، مثل القط تشيشر Cheshire Cat.[2] ويعطي تراهيرن Traherne أهمية ودلالة لما هو وضيع، ويحيل التراب والحصى

(1) Selected Writings, 59-60.

(2) قط خيالي، ورد في رائعة لويس كارول «أليس في بلاد العجائب». وهو معروف بابتسامته الشريرة. وقد كان لشخصيته أثر ملحوظ على الثقافة الشعبية. [المترجم].

ذهبًا، ولكن پاتر في النهاية ينزح الأهمية من جوف كل شيء. فممارسة الجمال تقوده إلى بستان السعادة، أو عريش الغبطة Bower of Bliss مثل حكم عليه لمدى الحياة، حبسًا انفراديًا، ومن دون إفراج مشروط. فهو مثل شخصية راؤول Raoule عند راشيلد Rachilde، محب الجمال مشتهي الموتى necrophiliac في مقبرة من صنع ذاته.

ومثل هذه القيود المفروضة على ذات تظن نفسها متحرِّرةً من التقاليد، تمثل استعبادًا انحطاطيًا آخر. ونحن نشعر بهذا الاستعباد، عندما نسلم أنفسنا إلى نثر پاتر، الذي تتحرك سيولته في خواء قمعي صامت. وقد عثر معاصروه الشباب على التحرر الثقافي في ذلك النثر. فهذا الفتور الرائع كان بخارًا، أو بخار عفن يغيّم على أيقونات الواجب وإسداء المعروف الذكورية. ونثر پاتر يحول القارئ الذكر جنسيًا؛ بتحويله الوعي إلى عالم شرقي سابح. وعلى الرغم من تعزيز الأحاسيس، إلا أن الجسد يكون قد تلاشى، ولم يتبقَ شيء لديه يمكننا تعيين نوعه الاجتماعي.

وپاتر، شأنه شأن بايرون، يقيّم «الشك» ويثمِّنه، وهو تلقٍ أنثوي. فالوعي انعكاسي تمامًا، مثل بحر كولريدج. والذات سلبية مثل باروميتر، أو مقياس الضغط الجوي. وعلى الرغم من أن پاتر يجعل الذات هي مقياس الحكم الجمالي، إلا أنها تبدو بغرابة ذاتًا غير معرّفة، أو محددة. «ماذا تمثل هذه الأغنية أو هذه الصورة، أو هذه الشخصية المثيرة المقدمة في الحياة أو في كتاب، بالنسبة لي؟ ما التأثير الذي تمارسه حقيقة عليّ؟»، إنها شخص وعمل فني متكافئان، وقابلان للتبادل فيما بينهما، كما هو الحال في **صورة دوريان جراي The Picture of Dorian Gray**. وناقد پاتر ليس في حاجة سوى إلى «نوع بعينه من المزاج، قوة التحرك العميق بفعل حضور أشياء جميلة»[1]. الاستجابة الشخصية هي كل شيء. غير أن الشخصية ما هي إلا حالة مزاجية، خيال أو طيف مائي متلألئ. والمزاج عند پاتر هو صيغة أخرى من قيثارة الريح Aeolian lyre من مرحلة الرومانسية المتأخرة، تعزف عليه قوى خارجية. وهنا فإن الفن، وليست الطبيعة هو الذي يعزف. كما أن القيثارة لم تعد مجبرة على الغناء. فالانحطاطي يتهلل بالـ **مشاعر** بكثافة أكثر من الآخرين. وهذه موهبة لا يمكننا التوصل بسهولة إلى دليل عليها. فهو، أي الانحطاطي، معذور بحكم انفصاله الأرستقراطي من تنظيم هذه المشاعر في بنى رمزية جديدة من الفن.

والدين عند پاتر هو شفرة عقائدية للمهارة والحنكة الانحطاطية. ومن ثَمَّ أمكن لتأثيره أن يكون أكثر قوة على الرجال منه على النساء اللائي لا يمتلكن الأدوار العامة التي يمكن التخلي

(1) «Preface» to The Renaissance, ibid., 17-18.

عنها. وباتر برفضه رؤية راسكين Ruskin الإنجيلية الجديدة لأخلاقيات الفن، إنما يبرهن على أن السبق للصورة على المضون. فالفن قد لا يكون له مضمون أيًا كان: «فالفن بصفة عامة يبتغي أو يتوق إلى حالة الموسيقى»(1). ومن ثَمَّ فالأخلاق تعد حمولة زائدة على الجواد المجنح. والنثر عند باتر موسيقيّ؛ فجمله النظيفة، الواضحة، المطهرة، تشبه صوت الفلوت. كما أن المذهب الانطباعي impressionism عنده، يشبه المذهب نفسه في نسخته الفرنسية لعقد تسعينات القرن التاسع عشر؛ فقد كان لكل من ديبوس Debussy، وفور Fauré، ورافل Ravel، وتشوسو Chausson، وروسيه Roussel ذلك التألق المرتبط بنهاية القرن، وكذلك اللياقة والهدوء. فلا يوجد اجتهاد وجدية، أو بتعبير باتر: لا يوجد فعل. فتجارب ديبوس مع مدرج النغمات الكامل، كانت بإلهام من موسيقى جافن Javanese التي سمعها في معرض باريس عام 1889. كما تكمن الحالة الشرقية عند باتر، في المنحنيات المنزلقة مع الترخيم، أو في نقل صيغة الصوت من الشدة إلى الضعف، وبسرعة في اللغة glancing syncopation. وهو ما يعني تدميرًا للبحر الشعري، أو الوزن الغربي للشعر.

وهنا يخبرنا سبينجلر Spengler بأنه «بالنسبة للصينيين، فإن كل موسيقى الغرب بلا استثناء هي **موسيقى مارش أو عسكرية march music**. هذا هو الانطباع الذي تتركه الدينامية الإيقاعية لحياتنا على التاو Tao الصيني، غير المنبور accentless للروح الصينية»(2). إن باتر وديبوس ينحرفان باللغة من الفعل الغربي إلى التأملية الشرقية. وقد أشار أيضًا جورج مور George Moore تلميذ باتر، إلى التشابه: «فلو كان عاش ليسمع القَصِيدة السيمفونية **أحد عصاري إله المراعي L'après-midi d'un faune**، لكان من شأنه ألا يفعل شيئًا سوى التفكير في أنه كان يستمع إلى نثره، وقد تحول إلى موسيقى»(3). والشيء الذي لا يمت إلى الشرقية بصلة لدى الملحنين الفرنسيين الانطباعيين، هو انحرافهم الرقيق. فكل نغمة ذات تشديد خاص، تؤدي إلى غموض أخلاقي وجنسي حالم. ومنذ عشرين سنة مضت، كنت قد فوجئت بعدد الرجال الغيريين heterosexual ممن لم يستسيغوا، أو تقززوا من، ديبوس Debussy ورافل Ravel، اللذين بدا المثليون الذكور في وقتها وقد انجذبوا إليهما انجذابًا غريزيًا. فديبوس يتمتع بسحر خنوثي، يرفض العقلانيون الإذعان له. والانقسام المشابه في الآراء لا يزال- وهذه مفاجأة- يؤثر في فيرجينيا وولف التي يدعوها ديفيد سيسل

(1) «The School of Giorgione,» ibid, 55.

(2) Decline of the West, 1:228.

(3) Avowals, in Collected Works (New York, 1923), 9:197-98.

David Cecil: «آخر زهور مذهب پاتر الخلابة»[1]. إن پاتر، وديبوس، و«وولف»، وبروست Proust يدشنون وعيًا ذكريًّا على تيار مضطرب، لامع وسوداوي.

وتعد السيولة عند پاتر شذوذًا واضحًا في حب الجمال. فمحب الجمال، كما ذكرت سابقًا، يُجل الأعمال الفنية الأپوللونية ذات الخطوط المحيطية الحادة، كنوع من الاحتجاج ضد عالم الطبيعة الأنثى السفلي السائل. فالمياه التي تتدفق بحرية عند هرقليطس، ليست سيولة ديونيسوسية. حيث يمثل ديونيسوس سوائل معكّرة، تقطر أو تتمدد في أكياس حيوية. ويبدو هذا التميز واضحًا عند فيرجينيا وولف التي تحب الحركة التخيلية السائلة، ولكنها تصاب بالغثيان من الفسيولوجي عمومًا. ويستطيع پاتر كمحب للجمال وناقد فني، أن يجعل العوامل الخارجية مجرد عوامل أقل أهمية من الواقع بالنسبة لقرائه. فليس للأشياء وجود فعلي لديه؛ إنما هي تظهر وحسب. ويقول پاتر في روايته **ماريوس**، إننا لدينا «سماح كاذب بدوام أو ثبات الأشياء، تلك التي تغير في الحقيقة من طبيعتها في كل لحظة ننظر فيها إليها ونلمسها». فنحن نخلق أو نبدع، ومن خلال «إجازاتنا السائلة» عالمًا خياليًّا من «الأشياء الموضحة بثبات وتأكيد»؛ بحيث نظن «التخشُّب والموت فيما هو مليء بالنشاط، وبالحيوية، وبنار الحياة»[2].

وهذه الملاحظات تبدو قاطعة ومقنعة في سياقها. إلا أنها تحدث في رواية أسلوبها الأدبي متناقض معها. فإذا كانت الرؤية السائلة عند هرقليطس، تفتح العالم الحقيقي أمام پاتر، فأين إذن النشاط، والحيوية، والنار؟ إن رواية **ماريوس** تفتقد تمامًا لأية طاقة. فهي رواية تمور بطاقة هائلة من الضعف- جميلة، وعظيمة، ومتقشفة، ولكنها منحطة وبتخاذل وضعف. وقد شعر معاصرو پاتر بهذا في الحال. حيث يتذكر ماكس بيربوهم Max Beerbohm رد فعل أحد طلابه على پاتر: «حتى وقتها، لقد كنت غاضبًا؛ لأنه يعامل الإنجليزية كلغة ميتة. وأصابني الضجر من هذه الطقوسية المواظبة التي يصمم بها كل جملة وكأنها في كفن»[3]. ويقول مور Moore إن اللغة في رواية **ماريوس** «ترقد في ثبات». إذن پاتر يجعل الإنجليزية جثة منحطة؛ ليمارس الجنس معها. ولكن ثمَّة شيئًا مفقودًا عنده بين النظرية والممارسة.

ما ميكانيكيات الإدراك عند پاتر؟ «إن الخبرة تبدو وكأنها تغمرنا تحت فيضان من الأشياء الخارجية، تضغط علينا بواقع حاد لجوج». غير أن التفكير والتأمل يحلل «القوة اللاصقة» الأپوللونية للأشياء، وبصورة سحرية: «ويصبح كل شيء منفصلًا مفكوكًا إلى مجموعة من الانطباعات- اللون، والرائحة، والنسيج- في عقل المراقب أو المشاهد»[4]. إن جوتيه، في

---

(1) «Fin de Siècle, «Ideas and Beliefs of the Victorians (London, 1949), 370.

(2) *Marius the Epicurean*, 74.

(3) *The Works of Max Beerbohm* (London, 1922), 129.

(4) «Conclusion,» in *Selected Writings*, 59.

علاقاته الإدراكية الطقوسية، يباعد بين ظواهر العالم الحديث المفرطة عبر النظر، والتثبيت، وتسجيل الدقة المذهلة لكل تفصيلة. أما انطباعات پاتر المفككة، فهي تفكيك انحطاطي. فهو يرغب في جعل الأشياء شفافة، وبلا وزن، مثل مصل الدم **serum**. نظريته الهيرقليطية عن الحركة الكونية، هي في واقع الأمر دفاع ضد سرعة الأشياء، خصوصًا سرعة العالم السفلي للطبيعة الأنثى. حتى وهو يصرّح بأن الأشياء تتحول إلى حالة هوائية، أو إلى السيولة بفعل الإدراك، فإن وزنها يصبح هائلًا إلى درجة عدم قدرته على الحركة. ومن هنا، تكتمل سلبية قناعه المجازي أو الخطابي. فهذا الوزن الخفي هو ما تسبب في ضجر قراء پاتر الأوائل؛ بدخولهم في استعارات الكفن والجنازة. إن پاتر يحسّن العين، ويطمس في الوقت نفسه بؤرة رؤيتها. فمحب الجمال، كما ذكرت، هو شخص يعيش بالعين. وهذه عملية من التشيؤ الأپوللوني بدأت في مصر. كما أن پاتر واقع في شرك حالة وسطية غير مريحة. فتحويله الأپوللوني للطبيعة غير مكتمل. واللجوء إلى هرقليطس لا يحل مشكلته الاستعارية. فلو أن جميع الأشياء تتدفق، فإن الذات لا يمكن أن تكون سجينة. والقناع عند پاتر استاتيكي مثل قناع بودلير، غير أن بودلير- وعن وجه حق وباتساق- يسقط التحجر، لا السيولة، بوصفه الشرط الأقصى لعالمِ محبِ الجمال.

إذن يمكنَ القول إن الإدراك الجمالي، عند پاتر، في حالة حرب مع الطبيعة الأنثى: عدوه اللدود. وعين الذكر المحنك الأپوللونية حاصرها العين الغرغرونية المؤذية، التي يحبسها كولريدج في شيطانته المنتصرة جيرالدين مصاصة الدماء السحاقية. وكون الجماليات الهيرقليطية عند پاتر تنبثق عن قلقه حول الطبيعة شيء، أمرًا ثابتًا من خلال ما مارسه من تأمل في كتابه النهضة **The Renaissance** حول موناليزا ليوناردو. والفقرة أو الموضوع الذي يعد إلى حد كبير أقوى المواضيع في كتابته، هو أن الموناليزا رؤية استعراضية للطبيعة المنحطة المتسيدة. موناليزا «وجود» يصعد إلى جانب المياه. جفونها «سأمانة إلى حد ما». وجمالها هو «المستودع- خلية صغيرة وراء أخرى- للأفكار الغريبة، وأحلام اليقظة، والعواطف الفاتنة». في وجهها تظهر شهوة قديمة، وحلم يقظة قروسطي، وخطايا من عصر النهضة، «عودة العالم الوثني». إنها «مصَّاصة دماء»، «أقدم من الصخور التي تجلس وسطها». لقد كانت ليدا Leda أم هيلين طروادة، والقديسة آن أُم مريم العذراء. وهي تتمتع «بحياة أبدية تجتاح عشرة آلاف خبرة دفعة واحدة»[1].

الموناليزا عند پاتر هي الطبيعة الأم كقمع إدراكي، تعوق العالم الشيء بوجودها الكلي الشامل المنهِك المستنزِف. إنها تقرفص فوق المكان والزمان مثل الغرغونة الكالحة. فهي

(1) «Leonardo da Vinci,» ibid., 46-47.

ذلك «الدوام أو الثبات في الأشياء»، الذي يحاول پاتر أن يصنعه من «انطباعنا الكاذب» عن الواقع. موناليزا هي كل شيء يخافه پاتر ويقمعه. رقعة النثر الأرجواني سيئة السمعة من النثر، ابتكار وفي الوقت نفسه تعويذة لطرد الأرواح الشريرة. إنه سجن، أو حبس پاتر الطقوسي للأم الطبيعة في أودية مقدسة محددة بصرامة، داخل كتاباته؛ فهو بضغطه إياها واحتوائها، يدافع عن هويته كمحب للجمال، كسيد متمكن من العين. مثل موقف المخنَّث دون جوان، في ملابس المرأة عند بايرون، أمام المرأة المتسلطة القوية، فنحن نلتقي معها، بينما نكون في انحدار جنسيّ. فنحن لا نلبس سوى في النثر السلبي المؤثر عند پاتر. إنها لحظة الشلل الشبيهة بالحلكة، كما في كابوس الزهرة عند هويسمان. فنحن مكشوفون معرضون للخطر والهشاشة الجنسية. وفي مناشدته هيرقليطس، يرغب پاتر في الإدراك من دون إطار، على الطريقة الشرقية. ولكنه هنا يحاول أن يؤطر موناليزا في لحظة من التجلي الخنوثي. فهي لن تظل ثابتة. فداخل هذا الإطار ستتلوى وتتحول، وتتعرج عبر التاريخ.

إن ترنيمة پاتر للموناليزا تنبثق من مقالة جوتيه عن ليوناردو، فجوتيه يلاحظ «إجهادًا معيّنًا» عند موناليزا، بـ «فمها الأفعواني المتعرج»، فنحن نراها «ظلالًا بنفسجية» عبر «شاش أسود»؛ ونسمع أصواتًا تهمس «بأسرار هزيلة»، و«رغبات مكبوتة»[1]. إذن پاتر يصهر موناليزا مع دولورز عند جوتيه، ومع فاوستين عند سوينبرن، فاجرات مجرمات يتحولن من عصر إلى آخر، مثل مصاصة الدماء عند بودلير. ونموذج موناليزا پاتر تجميعة جنسية sexual catchall، بربخ عاصفة الحضارة، كلوديا Clodia العاهرة العساسة. إنها تصادر وبشراهة «كل طرق الفكر والحياة». وكما يقول هارولد بلوم «إنها تتجسد بصورة مفرطة من أجل مصلحتها، ومصلحتنا»[2]. موناليزا تنتفخ بالإفراط الانحطاطي. فقط إلاهات الطبيعة الوحشية عند بليك هن اللائي يكُن بهذا الاتساع، وهذه الضخامة.

وعلى خلاف بودلير وسوينبرن، لا يوجد لدى پاتر شغف إيروتيكي بمصاصة الدماء العملاقة. فذوقه المتسامي يعد ذوقًا ذكريًّا وعلى نحو حصري. الحدث الجنسي، أو الجنسي المستتر الوحيد، الذي أجده في كتابته هو ذروة رواية **ماريوس**، حيث البطل، في نشوة الوعي المتقد، يضحي بحياته من أجل صديق ذكر. والمشهد بلا شك مصبوب في قالب صراع البطلة الذكر في مسرحية سوينبرن الشعرية **أتالانتا في كاليدون**. إن پاتر يرى «لمسة من شيء شرير»، في ابتسامة موناليزا التي لا تُسبَر أغوارها، فهي تبتسم لأنها تستولي على الرؤية، والمعرفة،

(1) Leonardo da Vinci, in *Works*, 5:276-77.

(2) *Selected Writings of Pater*, xx.

والخبرة. والذكر لم يعد بمقدوره تجنبها أو العثور على مكان لا تكون هي فيه، أكثر من قدرته على إيجاد نفسه. إنها الوزن وعبء التركيب البيولوجي.

وباتباعه جوتيه، يحول پاتر النثر إلى شعر. فهو يتحدى أخلاقية راسكين القروسطية؛ بجعله عملًا فنيًا فاسد في الرينيسانس العليا، عملًا ثقافيًا أساسيًا. وقد صدّق ييتس Yeats على شعرية پاتر باقتباسه جزء لوحة الموناليزا، وطباعته بوصفه القصيدة الحديثة الأولى في كتاب أكسفورد للقصيدة الحديثة **Oxford Book of Modern Verse** (1936). وللأسف، فإنه قد كسر الجُمل محولًا إياها إلى قصيدة حرة عرجاء، مدمّرًا إيقاعها المتميز. ومقدمته تتحدث عن الفقرة أو الموضوع «الذي هيمن على جيل كامل»[1]. كما أن ييتس الذي يزعم أنه تربى «في كل شيء ما قبل رافائيلي»، يدين بالكثير إلى پاتر[2]. وبتبني پاتر التوفيقية الجنسية sexual syncretism الخاصة بمصاصات الدماء عند سوينبرن، فإنه يجعل من الموناليزا ليدا Leda والقديسة آن (تلك المرأة الغريبة قرينة السيدة العذراء في لوحة ليوناردو) في الوقت نفسه. ومن ثَمَّ، فإن الشيطانة الأم عند پاتر ترفض كلًا من الدوائر التاريخية الكلاسيكية والمسيحية. وهذه فكرة يستعيرها ييتس مع ليدا، وذلك في قصيدة ليدا والبجعة Leda and the Swan، ومع السيدة العذراء في «أغنيتان من مسرحية» Two Songs from a Play. بيد أن ييتس يقوم بمراجعة جنسية غاية في الأهمية، مدفوعًا بإلهام من قلقه الخاص. فشخصية ليدا عنده تتعرض للاغتصاب، وتحمل على يد زيوس الذكوري الفظ. أما موناليزا عند پاتر، فليست في حاجة إلى شريك: لأنها تخلق ظواهر عبر التوالد العذري parthenogenesis. ومن ثَمَّ فإن «ليدا والبجعة» القصيدة الأولى، أو الافتتاحية للقرن العشرين، كانت في حد ذاتها تعويذة لطرد الأرواح الشريرة، وبها حرر ييتس نفسه من پاتر، ومن انحطاط نهاية القرن، ومن أحلامه السوينبرنية المتاقلة بالعبودية الجنسية.

ومثل «وجود» يصعد إلى جانب المياه- الرحمية البدائية، فإن موناليزا بلا شكل وبلا نوع اجتماعي/ جندر، فهي تتخذ الشكل الإنساني على نحو ثانوي. هذا الشبح أو الطيف «أقدم من الصخور»؛ لأنها هي التي خلقت هذه الصخور. وپاتر يتخيلها في فجر الأنواع الداروينى. ومثل مصاصات الدماء عند بودلير، فإن موناليزا تسكن عالمًا معدنيًا باردًا. وجمالها أيضًا متحول إلى معدن، المستودع الخلوي لأفكارها المنحرفة. إنها تفبرك نفسها في تكاثر مرجاني، ونماء للأجزاء الانحطاطية. وشبقها الذاتي الحالم، يشبه مثيله في «الوردة العليلة» المضغوطة عند

(1) *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935* (New York, 1936), viii.

(2) *Autobiographies* (London, 1966), 114.

بليك. كما أن التجميع البطيء لـ «الأفكار الغريبة»، و«عيوب» الروح في وجهها، سوف تعاود الظهور في صورة وايلد البالية لجراي دوريان الذي لا عمر له. ومثل دولورز عند سوينبرن، فإن موناليزا عند پاتر تكون بدائية وانحطاطية في الوقت نفسه: الألف والياء، أو البداية والنهاية. إنها تضع العالم في حركة، وأيضًا تسجل الإرهاق في مرحلته المتأخرة في جفونها الضيقة من الحرارة والرطوبة. هذه الجفون، مثل حاجب كليوپاترا عند جوتيه، تمثل مثالًا فائقًا للتجزيء الانحطاطي، انفصال الأجزاء عند محب الجمال من أجل الفحص الإكلينيكي.

لقد صارت موناليزا المتقمصة تاجرًا ذكرًا لـ «شبكات غريبة»، و«سائق في بحار عميقة» يتعلق بها عنده ضوء الغروب. إن هذه المهن بعيدة المرمى، هي طريقتها الاستجوابية لإظهار بروزها الإلهي. مثل بروميثوس ويهوه، فهي أيضًا تعد إلهًا حِرفيًا عاملًا. ولكن لماذا سائق؟ إنني أشك في أن پاتر يستدعي قصيدة جوتيه **King Candaules**، حيث يفكر الملك مليًّا في الغوص «إلى الأعماق الخضراء»؛ ليعثر على زوجته نيسيا Nyssia ذات الأعين الصوفية، «لؤلؤة كاملة، لا يمكن مقارنتها في لمعانها ونقائها»[1]. هذه اللؤلؤة النفيسة الغالية، هي عين مصاصة الدماء الشيطانية التي تضعها موناليزا؟ أم هي مغامرة سحاقية تغوص إلى الظلال التناسلية من أجل لؤلؤة أنثوية زلقة؟ مثلها في ذلك مثل دولورز وفاوستين صاحبتيّ الميول الجنسية المزدوجة عند سوينبرن. إن موناليزا تعمل تحت غطاء، المسافر صاحب السبع صنائع. مثل الأباطرة الرومان الممثلين المسرحيين، موناليزا ملكة على دورية سوقية.

ثمَّة قناعان جنسيان فقط عند پاتر: الذكر السلبي محب الجمال وعدوته الكونية الطبيعة الأم. وهي تستدعى مرة واحدة في كل في كتاباته، لأن تهديدها الأقصى هو تهديد إدراكي أكثر منه تهديدًا جنسيًّا ضد پاتر العَزَب. ويأتي موضوع پاتر حول موناليزا، على منوال أسلوب هوليوود عند سوينبرن. فالنجمة تقوم باستعراض شخصي، مخيفة في تجسدها. إنها فريق من ألف ممثلة يمثل بشخصية واحدة. واستعراض He-e-ere's Mona! هو الاستعراض الأطول في التاريخ. پاتر شخصية مهمة للغاية في التقاليد الغربية المكثفة بالعين. فالعلاقات الإدراكية هي ساحته الكلية للبحث والكفاح. وهو يبين الوحدانية والديانة في الجماليات والانحطاط، تلك التي تم رفضها ذات مرة كاصطناع أو خلاعة. وپاتر يستخدم هرقليطس ليحل محل جسد فينوس القديمة، الصلب شديد الصلابة عنده. فهو بواسطة الحنكة الانحطاطية، سوف يوضح وينقّي عالم الطبيعة السديمي السفلي الغائم. ومصاصات الدماء في الرومانسية العليا والمتأخرة، لا يمثلن مجرد المعدات اللازمة المكسوة بالطحالب لقصص الأشباح المسلية.

---

(1) *Gautier*, *Works*, 4:322-24.

إن الرومانسية، في هوية متسعة اتساعًا راديكاليًا، ولّدت أيضًا مدعين يمشون فوق الهوية. فمصاصة الدماء هي مصادرة للهوية عبر الطبيعة الشيطانية. وسوينبرن يسترضي مصاصة الدماء عنده، بينما پاتر يعزّم عليها طقوسيًا؛ ليطردها. وبالتمييز من خلال العين، يقصد پاتر استعادة الأشياء من سلفها القامع. إلا أن نهر هرقليطس يزيح عنه الكتلة، ويُلزمه في الفيضان. ومثل كيتس، يكتب پاتر اسمه بالماء. اختر السم أو الموتة. الطبيعة الأم سيدة التغير، تكسب في كل ألعاب الحرب، على اليابسة وفي البحر.

الفصل التاسع عشر

أبوللو متشيطن

فن انحطاطي

في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، اكتظَّ الأدب والفن بأقنعة جنسية منحطَّة. فثمَّة قصيدة عام 1893 للشاعر ألبرت سامين Albert Samain تعلن عن «عصر الخنثى» التي تنمو كالفطر على جسد الثقافة مثل المسيخ الدجال، أو عدو المسيح. ونموذج المخنَّثة المنحطة المدفوعة بالجنس، هو نموذج أپوللوني؛ بحكم معارضتها للطبيعة وعقلنتها العليا، وهذا النوع اختصاص غربي. لكنها كالحة ومنهكة وليست مشعَّة. ويطلق كوليت Colette على هذا النمط من الخنوثة «قلقة ومحجبة»، دائمًا أبدًا حزينة، تجر وراءها «معاناتها الملائكية، ودموعها المتلألئة»(1). وبالمثل يرى يونج Jung في الرأس الأنثوية من أوستيا ميثراس Ostia of Mithras أو أتيس Attis «استسلامًا عاطفيًا»؛ في حالة شفقة ذاتية سلبية(2).

والخنوثة ليست- كما تضمر بعض النسويات- هي الحل لجميع أمراض البشرية. ففي روايته آلة الزمن 1895 (The Time Machine)، يتنبأ ويلز H. G. Wells بمخاطر الخنوثة الجماعية. حيث نرى مجتمعًا تم استقطابه ما بين طبقة عمالية، وكائنات المورلوك Morlocks القبيحة التي تعيش تحت الأرض، وطبقة مرفهة سفيهة، والإلوي Eloi المتأنِّثون، جميلون، وضعاف، وبلداء. والإلوي أو أصحاب العالم الأعلى، هم طفيليون محبون للجمال أپوللونيون منفيون من العالم السفلي المنتج، الذي يديره شموليون قذرون. وفي البداية أعجبت خنوثة الإلوي مسافر الزمن عند ويلز، ولكنه بعد ذلك يصبح مُساقًا بتدهورهم الانحطاطي. فالمخنَّثة الحديثة لا تبحث سوى عن تحقيق ذاتها، مبددة الطاقة السبنسرية Spenserian، طاقة المعارضة والصراع.

(1) The Pure and the Impure, in Earthly Paradise, ed. Robert Phelps (New York, 1966), 384.

(2) Collected Works, 5: frontispiece, 428.

ولقد عانى الفن الانحطاطي من القدر أو المصير نفسه، حيث الرسم الأكاديمي للصالون، قد اكتسح عبر انتصار الطليعة والحداثة. ولقد شهدت العشرون سنة الأخيرة[1] إحياءً عالميًا للرسم المجازي. صارت المتاحف تنفض الأتربة عن الأعمال المهملة في أقبية مخازنها. والمطلوب الآن هو مراجعة لتاريخ الفن من شأنها الاعتراف بواقعية الحد الذي بلغه الفن الطليعي في انتمائه إلى مرحلة الرومانسية المتأخرة المنحطة: كثير من أعمال ويسلر Whistler ومانت Manet، كل أعمال تولوز لاوتريك Toulouse-Lautrec، ومونك Munch، وجودي Gaudi، وحتى لوحة لاجراند جات **La Grande Jatter** لجورج سورا[2] Seurat، بثباتها المنحط، وما تنطوي عليه من رهاب الأماكن المغلقة.

الفن الانحطاطي فن طقوسي وكشفي. مضمونه أقنعة جنسية رومانسية، وأصحاب المرتبة الرفيعة، وضحايا الطبيعية الشيطانية. والفن الانحطاطي لم يكن أبدًا مجرد تفسير تصويري، حتى خلال تصويره الأحداث العظيمة بالشعر. إنه فن يضفي الدراما على الصورة الغربية المهيمنة، وعلى الخضوع الجنسي للعين العدوانية. ويُملي الفن الانحطاطي مطالب عدائية على المشاهد. فأسلوبه هو الفرجة الوثنية والاختيال الوثني. وخلف أتفه الرسوم الانحطاطية ثمّة افتراضات رومانسية معقدة حول الطبيعة والمجتمع، تغاضت عنها الكتب المرجعية التي تناولت فن القرن التاسع عشر، في حين تم الإفراط في التأكيد على أبطال الثقافة الحداثيين مثل سيزان Cézanne. فالوضوح و«الأمانة» عند سيزان، تلك القيم البروتستانتية العائلية تأتي على الخط الروسوي- الوردزورثي Rousseauist-Wordsworthian. والفن الانحطاطي يسوق مثل الباروك المناهضين للإصلاح، أكاذيبًا كبيرة. دانتي جابريل روزيتي Dante Gabriel Rossetti، وإدوارد بيرن جونز Edward Burne-Jones، وجوستاف مورو Gustave Moreau، وأوبراي بيردسلي Aubrey Beardsley، لا بد أن يأخذوا مرتبة أعلى. وبرغم ضعف شعبيته في ستينات القرن العشرين، إلا أن بيردسلي، أحد كبار فناني الجرافيك، دائمًا ما يكون غائبًا في المناهج الجامعية الأمريكية ومجموعات شرائح العرض. إنه مثل ساد، مُورس عليه مقص الرقيب من جانب العلوم الإنسانية الليبرالية.

---

(1) الكاتبة بالطبع تقصد العشرين سنة ما قبل عام 1990 وقت نشر الكتاب. [المترجم].

(2) جورج- پيير سورا Georges-Pierre Seurat (2 ديسمبر 1859 - 29 مارس 1891). فنان فرنسي، طوّر نظام التنقيطية أو التصوير بالنقط pointillism.. فبدلًا من أن يستعمل ضربات الفرشاة، كان سورا يرسم نُقطًا منتظمة ملتصقة ذات ألوان باهرة. وتبدو هذه النقط من على البعد مندمجة، وتوحي بألوان أخرى ذات ألوان باهرة بالدرجة نفسها. وظهرت التنقيطية في أشكال مختصرة لدرجة أن أشكال البشر تبدو بلا شخصية، وتقارب شكل الإنسان الآلي. وتبدو هذه الصفات في لوحة سورا المسماة نهار الأحد على جزيرة لاجراند جات (1886م). [المترجم].

الأخوان ما قبل الرفائيلية (Pre-Raphaelite Brotherhood، مجموعة تأسست عام 1848، ودامت خمس سنوات، ولكن أسلوبها كان قد تم استيعابه وامتصاصه في فن وتصميم أواخر القرن التاسع عشر على مستوى القارة. وبإلهام من راسكين Ruskin، سعت مجموعة ما قبل الرفائيلية إلى إحياء قيم البساطة والنقاء القروسطية المفقودة في البذخ الوثني البادي في فن النهضة العليا، تلك القيم التي تنمطت- كما شعرت هذه المجموعة وبغرابة- بنمط رفائيل. وعلى خلاف الانحطاطيين المنشقين عنهم، فقد اعتنقت هذه المجموعة قيمًا اجتماعية جماعية. العضو الوحيد في الأخوان ما قبل الرفائيلية الذي أعرفه بأنه انحطاطي بالفعل، هو روزيتي الذي سوف يبرز عرقه الإيطالي. ولكن من بين جميع الرسومات الماقبل رفائيلية ثمَّة توتر متزعزع بين الصورة والمضمون الأخلاقي.

يبدأ الرسم ما قبل الرفائيلي، باتقاد وحماسة كيتسيّ Keatsian من أجل تفصيلات الطبيعة العضوية الحيوية organic. ولكننا نحصل على ركود مرحلة الرومانسية المتأخرة، بدلًا من الطاقة الرومانسية العليا، أو ديناميته العملية. وبصورة مزعجة يتجنب الفن ماقبل الروفائيلي البؤرة التصويرية؛ شأنه في ذلك شأن الأسلوبية Mannerism. فنحن حين نطالعه، لا تكون أعيننا موجهة تلقائيًا إلى الشخصيات الإنسانية فيه، بل تكون مجبرة على التجول مع تفصيليته المجهرية. كما أن اللون لا ظل له ومطبّق في خلايا منفصلة، كما في حالة الموزاييك أو الفسيفساء البيزنطية، أو وحدات اللون الباهرة عند جوتييه. وتبدو الأزهار وحواف الحشائش مصقولة ببراعة، وسطح الرسم مخدوم بثراء إلى درجة أنه لا توجد سوى خطوة واحدة تفصل بين التعري naturism ماقبل الرفائيلي، وبين البراعة والتكلف الانحطاطي المرصع بالجواهر عند جوستاف مورو. كل شيء في الرسم ما قبل الرفائيلي مشاهد بوضوح شديد. العين مدعوة ولكنها مرغمة. الجزء ينتصر على الكل، باذلًا ضغطًا غير مريح على عين المُشاهد. ويتحول المنظر الطبيعي إلى تابلوه انحطاطي متجمد، لما يكتنفه من ثبات غير طبيعي. تشعر أن مشاهد البانوراما المضاءة تحت الشمس محبوسة في انغلاق انحطاطي، بستنة سبنسرية. إن الرسم ما قبل الرفائيلي يميت، حتى وهو يحتفل. الأشخاص والأشياء فيه مزخرفة ومحنطة ومصغرة.

لقد أنعش فنانو حركة ما قبل الرفائيلية بليك، الذي مات مجهولًا. فقد روَّج سوينبرن لشعر بليك الشيطاني، وروَّج روزيتي لفنه. ففي عام 1847 اشترى روزيتي المدونة التي دوَّن فيها بليك هجومه على توزيع الضوء في الصورة chiaroscuro مادحًا «استقامة الخط السلكي»، ذلك المحيط الشكلي الأپوللوني الذي تتبعتُ أثره من مصر واليونان إلى بوتشيلي وسبنسر. وراسكين هو أيضًا يشجب طريقة توزيع الضوء على الصورة في فن عصر النهضة. لذا، فإن الشحذ الحاد ما قبل الرفائيلية للتفاصيل يعد أمرًا أپوللونيًا وعلى نحو مثير للجدل. وتحنيط المومياء أو تحويلها ما قبل الرفائيلي، هو تشيؤ وتثبيت أپوللوني، وهو ما يتَّخذ روزيتي منه مبدأ

رئيسيًا لأقنعته الجنسية. فروزيتي- خلافًا للآخرين- عانى متاعب في رسم المنظر الطبيعي من خلال الطبيعة ذاتها، واضطر أحيانًا إلى إعادة خلقه من خياله، داخل غرفته الانحطاطية الملفوفة بالستائر المخملية السوداء.

ومع تقدم مساره المهني، أو مع تدهور مساره المهني، كما يقول البعض، عاد رسم روزيتي وبوسوسة إلى موضوع واحد، هو المرأة التي تعاني من سهد الليل، أو المشي في النوم somnambulistic languor (انظر: الشكل 37). فالمرأة عند روزيتي متمرِّدة على التقاليد الفيكتورية، شعرها السائح غير المثبت، وثوبها القروسطي الواسع المفكَّك، يتدفَّق بحرية شعرية غنائية. ويتمايل رأسها الثقيل على رقبة أفعوانية. وما شعرها الطويل الكثيف، إلا معادل لشبكة فخ السيدة الجميلة التي لا ترحم Belle Dame Sans Merci's. كما أن شفتيها المكتنزتين سرعان ما ستصبحان موتيفة عالمية للفن الانحطاطي، والفضل في ذلك يرجع إلى بيرن جونز Burne-Jones، وبيردسلي Beardsley. إن فم مصَّاصة الدماء عند روزيتي لا يستطيع الكلام، ولكن له حياته الخاصة. إنه محتقن بدماء ضحاياه. ومثل الوردة العليلة عند بليك، نرى المرأة عند روزيتي مشمولة بالصمت والرطوبة، كملذات خاصة.



الشكل 37. جانتي جابريل روزيتي، الليدي ليليث The Lady Lilith، 1868. الزوجة الأولى الشريرة لآدم. الزهور، تشمل زهرة قفاز الثعلب السحرية على مائدة الزينة، والتي تزهر طبيعيًا في أوقات مختلفة من السنة. إذن هذه امرأة اسطورية، ملكة الطبيعة.

ولقد احتفى روزيتي طقوسيًا بذكرى وجه إليزابيث سيدال Elizabeth Siddal، تلك المسلولة السوداوية التي ماتت من جرعة أفيون زائدة، بعد فترة وجيزة من زواجه بها. وبعد سبع سنوات، نبش قبرها لينقذ حزمة القصائد التي كان قد قد دفنها معها، في إحدى نوباته الرومانسية. فقد دأب روزيتي على رسم سيدال قبل وبعد موتها. وكتب صديقه فورد مادوكس براون Ford Madox Brown في يومياته «الأمر معه يشبه الهوس بموضوع واحد monomania»[1]. وقد ذكر أخو روزيتي أن **أوفيليا Ophelia** (1852) للفنان جون إيفرت ميلاس John Evertt Milais كانت الشبه الأكثر صدقًا بسيدال. خمن ماذا: إن سيدال نفسها لم تكن تشبه، ولو من بعيد، رسم روزيتي! ومن ثَمَّ فإن المسألة تبدو كما لو كان الفنان أسير شخصية ليجيا Liegia عند إدجار آلان پو Poe، تلك التي تكتسح صورتها كل النساء اللاتي على قيد الحياة. وكان روزيتي مثل ليوناردو، تحت سحر من أصل الطراز الأوّلي أو النمط الأصلي. ربما تكون هذه ظلال رومانسية الأم. وقد قال وليام هولمان هانت William Holman Hunt عن معالجته لنماذج أو موديلات لاحقة: «لقد كان ميل روزيتي في رسم الوجه بطريقة الاسكيتش من أجل تحويل ملامح الموديل الجالسة أمامه إلى النمط المثالي المفضَّل لديه. وإذا انتهى من العمل على أساس هذه الخطوط، فإن الرسم كان يظهر بالغ السحر والفتنة، حتى ولو كان محتَّمًا عليك أن توهم نفسك إلى حدٍّ كبير كي ترى الشبه، ولكن لو أبت ملامح الجليسة أن تمنح نفسها إلى الصورة المقدَّرة مسبقًا، لكان مضي في مرحلة من اللّي المعاند للخطوط والصفات؛ كي يجعل الرسم مرضيًّا»[2]. والوسواس أو الهوس هو انغلاق نفسي، تشويه انحطاطي للواقع. ماذا عساه أن يكون في سيدال، قد أثار هذا الوفاء المتطرف عند روزيتي؟ إن وهنها بدا أنثويًا للآخرين. لقد رأى روزيتي، كما رأى سميّه دانتي في بيتريس Beatricre، البعد الخنوثي الهيرمافروديتي للصبي الجميل، ذلك الكمال الوحشي لجمال المتوحِّد مع الذات. من الولد-الفتاة الراقدة؛ إليزابيث، سيدال؛ جاء القناع الجنسي المحدَّد للفن الانحطاطي عمومًا.

وتعود الوثنية التراثية للكاثوليكية الإيطالية إلى الظهور على السطح مجدَّدًا، عند روزيتي، من خلال الأثر الذي وقع عليه من الشعر المنتمي إلى الرومانسية العليا. فرسوماته تبدأ في الانحراف عن العصور الوسطى ما قبل الرفائيلية نحو الماضي الوثني، نكوص رومانسي. ويرى سيمون Simons التحوُّل الشرير لنساء روزيتي إلى «معبودات»: ڤينوس تتحوَّل «أكثر فأكثر

(1) Quoted in John Nicoll, The Pre-Raphaelites (London, 1970), 61. The definitive source of reproductions of Rossetti is Virginia Surtees, The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti: A Catalogue Raisonné, 2 vols. (Oxford, 1971).

(2) Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood (New York, 1914), 1: 248.

إلى آسيوية Asiatic»؛ أحلامه «قمرية، طيفية، تهديد مظلم ملتبس غير مفهوم»[1]. وفي تحركه إلى الخلف نحو سيبل Cybele، فإن روزيتي إنما يضفي الشيطنة على التبجيل القروسطي للمرأة، ويغيِّر الرومانسية الإنجليزية من مرحلتها العليا إلى المتأخِّرة. فهو وسوينبرن يتفقان على القدرة الأنثوية الكلية الشاملة. وفي رسوماته الأخيرة تظهر مصَّاصات الدماء الناعسات، وهن ساهيات ببرود شديد، عن الذكورة التي كن قد تغذين عليها بالفعل. فروزيتي يقوم بتشفية اللحم عن إليزابيث، سيدال، النحيلة عبر الضخامة الباروكية ما قبل الرفائيلية. إنه يعوِّض افتقاد الرومانسية إلى النحت؛ بمنحه أقنعته الأنثوية كثافة نحتية، معبِّرًا عن مظاهر القمع المختفية في الطبيعة ما قبل الرفائيلية. والنموذج الأكثر سفورًا في أعماله المعبودة هي عشتار السورية Astarte Syriaca (الشكل 38). الإلهة البائسة والملاكتان المرتجلتان، للثلاثة الوجه نفسه، تركيبة من سيدال وجين موريس Jane Morris التي حسب أقوال المصورين الفوتوغرافيين، كانت تتمتع بصلابة رجولية. كما أن توزيع الضوء في الصورة، الذي تم إبطاله منذ بداية مرحلة الماقبل رفائيلية، يعود ليضفي سحابة على القلب والعقل.



الشكل 38. دانتي جابرييل روزيتي، عشتار السورية، 1877.

(1) Dramatis Personae (Indianapolis, 1923), 130-31.

روزيتي وتلميذه بيرن جونز Burne-Jones يمارسان «الامتلاء الرمزي»، ذلك المصطلح الذي سبق أن اخترته مع لوحة ليوناردو **العذراء والطفل مع القديسة آن The Virgin and Child with St. Anne**. ثمّة وجوه نسائية مزدوجة ترمز دائمًا إلى انهيار هويات مرتبط بوطء المحارم، شدة من العالم السفلي. وفي لوحته **مرج العريش The Bower Meadow** التي أعتقد أنها نسخة روزيتي من لوحة **الربيع Primavera** المحبوس لبوتشيلي، نجد المرأة نفسها تظهر في تكرار رباعي غريب، الشيء الوحيد الذي يتغير هو لون الشعر وطريقة تسريحه، مثل الطائر الذي يبدِّل ريشه (الشكل 39). النساء الأربع يغنين ويرقصن ويُشحن بوجوهن عن وجوه بعضهن. فهن منفصلات وجدانيًا، تشعر أنهن سابحات عبر مجال الرؤية إلى فضاء بعيد. يقول فان دن بيرج Van Den Berg إن الذات في القرن التاسع عشر، أصبحت منفصلة عن الذات أو أصبحت «متعددة»[1]. في لوحتي **عشتار السورية** و**مرج العريش**، تتشظى النفس إلى تعدديات أنثوية، الوكر الذاتي المازوخي لروح الأخت الرومانسية.



الشكل 39. دانتي جابرييل روزيتي؛ مرج العريش، 1872.

(1) Changing Nature of Man, 185.

هذه التوائم المغتربة تبذل قصارى قوتها عبر مساحة ميتة من المادية الرومانسية المتأخرة. روزيتي يكرر الوجه نفسه ثلاث مرات في **روزا تربليكس Rosa Triplex**، وفي لوحة **La Ghirlandata**. فهل هي الفتاة التي تضاعفت ثلاث مرات على نحو سحري عند بليك؟ في لوحة **The Blessed Damozel**، يظهر وجه واحد في مراحل عمرية مختلفة. عشاق أشباح يحدقون في أقرانهم في لوحة **كيف يلتقوا أنفسهم How They Meet Themselves**. روزيتي إذن يضفي الدراما على الإفراط الخاص بالهوية الرومانسية. فهو يسمي الساحة السبنسرية Sepnserian للأزمة الرومانسية: الطبيعة كمرج عريش، مفتوحة ومغلقة في الوقت نفسه، إنها أرضية الجرن الأبدية للميلاد والموت.

ولقد ورث بيرن جونز Burne-Jones مظاهر الانحراف من روزيتي. فكل من مارتن هاريسون Martin Harrison وبل ووترز Bill Waters يردَّان الخنوثة hermaphroditism في رسم بيرن جونز إلى سوينبرن، وسيمون سولومون Simeon Solomon: «التفسير الغامض للجنسين ليس موجودًا في أية صورة في فن روزيتي»[1] ولكن كل نساء روزيتي مخنَّثات. ولنأخذ مثلًا لوحة **بيتا بيتريكس Beata Beatrix** (1863)، حيث إليزابيث سيدال ميتة، في صورة بيتريس Beatrice الفطنة الألمعية، تصلّي للفكرة الألوهية عن نفسها بأعين مغلقة. إنها تشبه هيرمافروديت الآلية شبيهة الإنسان عند شلي Shelley، تغمغم وتبتسم لنفسها بأعين مغلقة. كما قلت عن نفرتيتي، محو الشخصية أو اللاحياة الوجدانية عن امرأة، ما هي إلا تجريد يضفي الذكورية عليها.

إن الخنوثة الانحطاطية عند سيدال، تستقر في البستنة الذاتية المتوحدة مع النفس داخلها، هالتها الغريبة. الانحطاط بصدد نهايات مغلقة. القروسطية الوحيدة التي يُبقي عليها روزيتي هي العقائدية العظيمة لبيتريس Beatrice الميتة. ففي الهيراركية الجنسية للوحة **الحياة الجديدة Vita Nouva**، يخضع دانتي نفسه إلى مراهقة أنثى باردة نرجسية، وأراهن أن أحدًا سواه في فلورانسا لم يفكر في أنها تتمتع بأية خصوصية أو ميزة. هنا تصبح السادومازوخية الكامنة سافرةً عند روزيتي، والذي قال عنه بيرن جونز: «لقد كان جابرييل نصف امرأة». الفنانون الغربيون يضفون الطقوسية على الجنس، لأن الفن الغربي يفعل كذلك، أي يضفي الطقوسية على الطبيعة.

إن بيرن جونز بمهارة يفسد الروح القروسطية الماقبل رفائيلية، بأسلوب النهضة الإيطالية خاصة، وتحديدًا صلابتها الأپوللونية المنبثقة من دوناتيلو عند مانتينا Mantegna. فكل

(1) Burne-Jones (New York, 1973), 67.

الأقنعة عنده، ذكورًا وإناثًا، لها وجه إليزابيث سيدال. إنه واقع تحت غزو ومشبّع بوسواس الموضوع الواحد عند روزيتي. لوحة المفكر المتأمِّل السيد جالهاد Sir Galahad (1857) لبيرن جونز، على سبيل المثال، هي تمامًا سيدال كفارس خيَّال. والقديس جورج المنتصر يظهر شديد التأنُّث، إلى درجة أن كثيرين جدًا ظنوا أنه جان دارك. وفي لوحة **بيرسيوس والنساء العجوزات أو الرماديات Perseus and the Graiae** (1892)، نرى البطل شبيه الفتاة أقل ذكورة من النساء اللاتي من النمط الأصلي الذي يخدعهن بجرأة. كما أن الشاب في لوحة **بيجماليون Pygmalion**، له وجه الفتاة نفسها التي في لوحة **Danaë**. كما أن العاشقيْن في لوحة **كيوبيد والنفس Cupid and Psyche** يبدوان مثل صورة وانعكاسها في المرآة.

ولقد قال أوكتاف ميربو Octave Mirbeau عن وجوه بيرن جونز: «الحلقات تحت العين.. فريدة من نوعها في كل تاريخ الفن، ومن المستحيل أن نبت فيما إذا كانت نتيجة الاستمناء، أو السحاقية، أو المعاشرة الجنسية الطبيعية، أو الإصابة بالسل»[1]. هذه الأعين السوداء القابضة للنفس تأتي من سيدال المريضة. وفي تطبيقها عالميًا على الأبطال العظماء في الحكايات البطولية الغربية، فإن هذه الأعين تستنزف الدافعية الذكورية، والفعل الذكوري من مصدرهما. وفرسان بيرن جونز مهووسون يمشون وهم نائمون، يطلون بأعينهم على انحدار الثقافة.

عالم بيرن جونز المتحول جنسيًا أصبح مشهورًا عبر كيان مروج للذات بطريقة ترتبط بوطء المحارم. فنحن هنا في عريش أو بستان آخر في مرحلة الرومانسية المتأخرة، من دون ظلال تحت سماء رمادية. الحدود الطقوسية المفروضة على أقنعته الجنسية هي انغلاق انحطاطي، تنكر حق أعيننا في الوصول إلى الأنماط البشرية الأخرى. ولوحة **الدَرَج الذهبي The Golden Stairs** (1880) توسع من الثلاثيات والرباعيات عند روزيتي. فنحن هنا نكون غارقين في حمّام من النساء المتطابقات، يصل عددهن إلى ثمان عشرة امرأة، ينسخن أنفسهن ويهاجمن العين. والجمال في حالة إفراط يصنع تخمة انحطاطية. كما أن التابلوه السادومازوخي **عجلة الحظ The Wheel of Fortune** يعدد الذكر ويضاعفه. فورتونا العملاقة تدير عجلة التعذيب الخاصة بها، في حين تُسلسِل صفًّا من الرجال الشبان الجميلين، جارياتٌ ذكور، وبالأسلوب المتأخر المضطرب لميكيلانجيلو. وكل منهم يبدو كتوأم أبله لمن يليه، وأعضاؤهم ممطوطة في معاناة شهوانية.

(1) Quoted in Philippe Jullian, Dreamers of Decadence, trans. Robert Baldick (New York, 1971), 43.

لقد أنجبت الطبيعة العريشية أو المبستنة عند بيرن جونز الفن الجديد، أو الآرت نوفو[1] Art Nouveau، الذي ازدهر من ثمانينات القرن التاسع عشر إلى الحرب العالمية الأولى. ثم جاءت ثقافة الآلة الحديثة لتضفي روح الهندسة على الأنماط العضوية الحيوية لمدرسة الفن الجديد، في فن الديكور. إذن سلالة سبنسر، الممتدة عبر الرومانسية العليا والمتأخرة، تنتهي فجأة في مبنى كريسلر Chrysler Building وقاعة موسيقى راديو سيتي Radio City Music Hall. والخط الأفعواني أو المتعرج عند بيرن جونز يأتي من بليك الذي تكشف أزهاره المفترسة- شبيهة النساء- عن المعنى الجنسي الباطني للأرابيسك في حركة الفن الجديد. إلا أن المراحل التاريخية الحافلة للفن الجديد تفتقد البصيرة السيكولوجية. فمنذ ثمان عشرة سنة، كنت قد أذهلني شعبية الفن الجديد وسط محبي الجمال من المثليين الذكور. وبالنسبة لهم لم يكن لا الفن الجديد ولا بيردسلي Beardsley كان من المفروض أن يعاد إحياؤهما، وذلك لكونهما لم يتم أبدًا نسيانهما. في كل نجمة، أو أسلوب، أو عمل فني محتفى به من قبل هؤلاء المثليين السكندريين، ثمّة دائمًا خنوثة سرية. كذلك مع الفن الجديد، الأسلوب الأكثر خنوثة منذ الأسلوبية Mannerism.

الفن الجديد أو الآرت نوفو، على خلاف النمط الإسلامي، ليس ذا قيمة محايدة value-neutral. ولكن من جهة أخرى، لا يوجد شيء في الفن ذو قيمة محايدة. فالأسلوب دائمًا ما يكون انبعاثًا ظلاليًا لافتراضات حول الطبيعة والمجتمع. والفن الجديد يعبر بجلال عن رؤية عالمية انحطاطيّة. الغرف أو المباني تموج بالإيقاعات الانحنائية، تخريبات جنسية للإرادة الغربية التي جريًا على طراز مصر أقامت آثارها العامة على أعمدة، والاتجاهات المربعة للصدر الذكر. فالعمارة الغربية الرئيسية تنطوي على تنظيم عقلاني، بحيث تتميَّز عن المقابر أو الأضرحة الهندوسية، بمبانيها المزدحمة الشبيهة بالمتاهة، وبأسطحها المكتظة. فالغرف والكهوف ذات الانتفاخات الأنثوية التي تنتمي الى الآرت نوفو عند جودي GaudÍ تُعدُّ قديمة بهذا المعنى. فالآرت نوفو نشط ولكنه عقيم. الأوراق والكرمات تنزلق فوق البوابات، والشبكات، والمصابيح، والألواح الزجاجية، وتجليدات الكتب، فيما يشبه حديقة من الظلام الأخلاقي، أو غابة تحتاج إلى سواعد الرجال. ومثل رواية **ضد الطبيعة A Rebours** لهويسمان، يبيِّن الفن الجديد الطبيعة في أكثر حالتها غباءً ولا روحانية، التباس بدائي من الحركة النباتية الإيمائية. فحركة الفن الجديد ينمو من دون ثمار. البدانة الكيتسية Keatsian تذبل وتنكمش. والفن الجديد حصاد الأشواك. حيث تظهر من خلاله المدينة الحديثة، مثل

(1) راجع الفصل السادس عشر. [المترجم].

مدينة سودوم تحت ألسنة اللهب السوداء. ويبين الطبيعة كبيولوجية باردة تتألم في انقباضاتها الأخيرة. والفن الجديد يجمع البدائي مع المحنك، تكنيك انحطاطي اخترعه الفن الهيلينستي، تحوَّل إلى لهو قاس وحشي، وألعاب يمارسها الأباطرة الرومان.

إن النقاد يعيبون على رسم بيرن جونز إفراطه في «الأسلوبية». غير أن هذا هو الوعي الذاتي الأنيق للأسلوبية. حتى الدواخل اليابانية الماهرة عند ويسلر **Whistler** تنطوي على خطية أسلوبية؛ فخطوطه النظيفة غير الملتبسة تحمل رسالة تشريحية. إذ أن المنزل والجسد في تشابه دائم منذ ميلاد العمارة. فـ **السيدة العظيمة grande dame** البدينة الناهدة من النمط الفيكتوري، هي أريكة مخاطة ومُطوَّرَة. والمرأة الجديدة الطويلة ذات الصدر المفلطح ما قبل الرفائيلية، على نمط سارة برنارد صاحبة الميول الجنسية المزدوجة، هي كرسي شركة ماكينتوش العظمي: شاي، ومشاعر مشتركة، على نقالة تعذيب اسكتلندية. الفن الجديد الأسلوبي ينكر الكتلة الأنثوية، وحالتها الداخلية. حلزوناته الحديدية من النباتات الوميضية المتجمدة تلغي السيولة الخصبة للطبيعة. سير السوط في الفن الجديد الأسلوبي يمثل المجاز السادومازوخي، يلسع العين. فهو، أي الفن الجديد يكافح العالم السفلي، محاكيًا إياه كي يحجره في الفن. وهو أيضًا أسلوب أبوللوني في الرومانسية المتأخرة، محولًا الحركة الدائمة للطبيعة إلى ركود إدراكي.



الشكل 40. السير إدوارد بيرن جونز، غابة بريار، 1870–90.

إن بيرن جونز هو الجد الأعلى للفن الجديد، يبين رأس الميدوسة للطبيعة في كل خللها واضطرابها الخانق. الفرسان البهيين في لوحة غابة بريار **The Briar Wood** يتمدَّدون في غيبوبة، خارج قلعة الجمال النائم (الشكل 40). الدروع متفرِّقة ملقاة، محدودبة، في غابة من

النباتات المتسلقة بكثافة مذهلة، بما يحيل عند بوتشيلي إلى عصا الصنوبر التي تؤطر السجن، ولكنها مستعادة هنا إلى النسيج القروسطي المرسوم. حيث نطالع انتصار الطبيعة الأم على الذكورية.

وفي لوحة وقوع القيامة **The Doom Fulfilled**، أعظم لوحات بيرن جونز، يكون بيرسيوس هو لاؤكوون Laocoön في قبضة الطبيعة المتلوِّية (الشكل 41). التصميم يذكرنا بأحرف كتاب كلز[1] Book of Kells المنيرة، لأن الرومانسية هي النص المقدس لعقيدة الطبيعة. بيرسيوس مدفوع إلى فك زهرة بليكية Blakean الجائع. والصورة تثبت أن الكروم السائدة في الفن الجديد، ما هي إلا نسخة مجردة من الطبيعة الشيطانية، جاءت إلى الحياة العدوانية كي تسربل وتخنق الإنسان. الأفعوان النحاسي عند بيرن جونز يمثل لفيفة من العمل الحديدي للفن الجديد. العنصر العضوي أو الحيوي يصبح معدنيًا لا يقهر، بينما برسيوس يرتدي درعًا خياليًا من النباتات الورقية. ثمَّة بطل إغريقي- هو الفارس الهزيل عند سبنسر- يصبح أرتيجول Artegall الذي ما زال يرتكس إلى الطبيعة. إذن علينا أن نسأل عن صورة بيرن جونز: هل لوثت برسيوس لمسة أفعوان العالم السفلي؟ هل الطبيعة على بعد لحظة من استعادة الذَّكر إليها؟ تقول الأسطورة إن برسيوس يكسب في النهاية. إلا أن اللوحة تصور اللحظة الأصلية للشك الذي نقع جميعًا أسراه في معركتنا اليومية مع الطبيعة.



الشكل 41. سير إدوارد بيرن جونز، وقوع القيامة، 1885.

(1) كتاب يحتوي الأناجيل الأربعة مخطوطة في القرن التاسع بأحرف منيرة على الرق بأيدي رهبان أيرلنديين في بلدة كلز في جزيرة أيونا Iona، وهو الآن من أعظم ما تمتلكه كلية ترنتي Trinity College. [المترجم].

الفنانون الآخرون من حركة الماقبل رفائيلية، أقل شغفًا بمشكلات الجنس والطبيعة. هولمان هانت Holman Hunt مثلًا يصور قصيدة كيتس المرتبطة باشتهاء الموتى في لوحة **إيزابيلا وأصيص الريحان Isabella and the Pot Basil** (1867)، حيث في الصباح، تروي جارية بدموعها رأس حبيبها المقطوع. أما وليام موريس William Morris؛ فيقوم بتعديل وجه إليزابيث سيدال، وشفتيها المكتنزتين، وشعرها المناسب؛ ليستخدمها في لوحته **الملاك جبريل The Archangel Gabriel** (1862). أما سيمون سولومون Simeon Solomon فهو يعيد تصويرها في لوحته **إلى أن ينكسر اليوم Until the Day Breaks** (1869)، وعند هذا الفنان تعد الحميمية المحارمية بين أخ وأخت مخنَّثين بجسد عاجي، إرهاصات تحيل إلى الشباب الأشداء ذوي الإيروتيكية الذاتية عند جين كوكتو Jean Cocteau. كما يعاد إنتاج حميميتهما المحارمية الحالمة عن معرفة وعلم، وذلك في التوأم البحّار المسحور فرحًا، المتعانقان في فيديو صندوق العجب peep-show الرائع للفنانة مادونا، «افتح قلبك» Open Your Heart (1986)، الذي يؤكِّد على كثير من أفكاري حول التكافل بين الفن والإباحية.

الحليف القاري لروزيتي هو جوستاف مورو Gustave Moreau، الذي وُلد قبله بسنتين. ومورو يفعل مع الفنان دلاكرو Delacroix البايروني Byronic ما يفعله الماقبل رفائيليين مع كيتس؛ فهو يحوِّل الدفء والطاقة إلى تثبيت وانغلاق. الشرقية الاستاتيكية المصقولة تأتي من فلوبير الذي حصل عليها من جوتييه. التلبيسات المرصَّعة بالجواهر للوحاته الضبابية هي مستودعات پاتر Pater للسن والخبرة السأمانة. والأسطح الغرغرينية تومض بجزيئات الروح، في تجزيء نووي انحطاطي. كما أن استبدال مورو للعنصر الحيوي بالأشياء الحيوية، إنما يصور انطلاق الجماليات من السيولة. فأسلوبه البيزنطي المزخرف مثل «الماسة/ الجوهرة السوداء» عند بلزاك، ابنة العم بيتي Cousin Better، هي بلورة أپوللونية متجلِّطة بظلام العالم السفلي. الديكور العالي للمرحلة المتأخِّرة من الفن، هو شكل من أشكال التحرر من التوترات الاجتماعية للدور والنوع الاجتماعي/ الجندر. السطح يتجاوز الجسد والجنس. ومن هنا يكون قناع مورو الأوَّلي المخنَّثة المنطقية. لقد صاغ هويسمان الفنان الضجر في تقاليد انحطاطية في روايته **ضد الطبيعة A Rebours**، حيث دي سنتيه يمتدح اثنتين من صور **سالومي Salome** ويشتريهما، كان من المفترض استخدامهما في إخراج مسرحية وايلد Wilde وأوبرا شتراوس Strauss.

الثيمة الفائقة عند مورو هي النداهة- جوديث Judith، ودليلة Dalilah، وهيلين Helen، وكليوپاترا، ومسالينا Messalina، وأم الهول الثيبية Theban Sphinx. أما اللوحة المفضَّلة لمورو عندي فهي المسودة من لوحته الزيتية الرائعة **هيلين على البوابة السكايانية Helen at the Scaean Gate** (الشكل 42). ضربات الفرشاة السريعة الفظّة، تجعلها من الناحية التنبؤية لوحة مجرَّدة، تنتمي إلى الفن التعبيري. فتنقل هيلين العملاقة عبر جدران طروادة العالية، يجعلها تبدو مقزمة للمدينة. فهي لها وجه مانيكان أسود، ورداؤها ملطخ بالبقع القرمزية. وبعيدًا في أسفل اللوحة، نرى الميدان الطروادي مغطًّى بكومات حمراء لا شكل لها، ومحارق جنائزية مدخنة. إن هيلين تتنزَّه في الجادات مثل سيدة أنيقة، تشيح بنظرها عن حطام الحضارة الذي تسبَّبت فيه. وهويسمان الذي يتكلَّم في مكان آخر عن «الاستمناء الروحي Spiritual onanism» لنساء مورو، يقول عن هيلين في النسخة الأخيرة «إنها تقف على خلفية أفق مريع منثور بالفسفور ومخطَّط بالدم، مرتدية ملابس مرصعة بالجواهر مثل المقام المقدس؛... عيناها الكبيرتان مفتوحتان، ومثبَّتتان، في تحديق تخشبي»[1]. هيلين عند مورو معبودة قاسية للطبيعة الوثنية.

إن مورو مغرم بذكور بيرن جونز المخنَّثين. لأن شخصية جيسون Jason تتمتَّع لديه بجسد فتاة، ناعم، أبيض، أملس، وشعر طويل يصل إلى الكتفين، مثل شعر ميديا Medea. كما أن لشعراء مثل أورفيوس Orpheus وهسيود Hesiod وجه وشَعر أنثوي، وصدر مراهق ناعم. ولوحة **الشاعر والطبيعة The Poet and Nature** (1894)، هي الأكثر إدهاشًا بين هذه السلسلة، حيث نرى ثمَّة فتى جميلًا مخنَّثًا ينحدر متخدِّرًا نحو بركة مياه، فيما تقف الطبيعة الأم العملاقة من فوقه، ووجهها في حالة تحديق خبلاني؛ قابضةً على رأس الشاعر مثل كرة البولينج، إذ أنها تقتله وتُلهمه في الوقت ذاته. وهي لا ترتدي سوى عباءة طويلة مجرجرة من نبات الأشنة. ليوناردو هو المتنبئ بالطقس لسماء مورو الرعدية. هذه الرمزية المخيفة تتم في مستنقعي الأرضي السفلي، مستنقع بدائي معلق أشنة أو طحلب إسباني ومسيّج، يذيب النباتات تحت البحر.

---

(1) Certains, 19. L'Art Moderne (Paris, 1902), 154.



الشكل 42. جوستاف مورو، هيلين على البوابة الاسكايانية، 1880.

يستخدم مورو الرمزية الخنوثية لإعادة النظر في المبشرين به من الفرنسيين. فشخصية يعقوب Jacob الصلد الفحل عنده، يحارب ملاكًا طويل الشعر غير مبال، يرتدي بزة مرصعة بالجواهر وعليه هالة متقدة. نراه يميل- مثل ساردانابالوس **Sardanapalus** عند ديلاكرو Delacroix- بمرفقه على صخرة، ويحدق ببلاهة في الفضاء. الانتصار الخيالي والخنوثي على ما هو أخلاقي وذكوري. فهل جاء هذا الملاك الخيالي المبهرج من شخصية سيرافيتا Seraphita عند بلزاك؟ وفي لوحة **الخُطاب The Suitors**، يستل أوديسيوس المبلبل المنتقم قوسه العظيم، ويذبح محدثي النعمة من الشبان، ممن تعد جثثهم الملساء نسخة خنوثية من جاريات ساردانابالوس القتلى. وفي الهواء تحلِّق أثينا راعية أوديسيوس في شكل صورة أيقونية كالتي تكون في الميدالية على هيئة تفجُّر النجم، تشبه هالة بيزنطية. وهي تظهر وكأنها محمولة لأعلى بواسطة الأفعوان العظيم لإريكثيوس **Erchtheus**، والذي يبرز على نحو قضيبي من جسدها. أما لوحة **جوبيتر وسيميلي Jupiter and Semele** (الشكل 43) فهي إعادة تصوير للوحة آنجر Ingres **جوبيتر وثيتيس Jupiter and Thetis** (1811) بشخصيات جديدة. الإله الأب الضخم الملتحي، يصبح شخصًا هنودسيًا متأنثًا مبهرجًا، أحول العينين، في طرب ونشوة التوحد مع الذات. أما جوبيتر فيظهر في صورة أبوللو على النمط الهيلّلينستي، يهلوس على قيثارته. ميكلانجيلو، يحلق لحية المسيح من أجل القدوم الثاني، معوضًا إياها بصدر غليظ وطاقة بطولية. أما عند مورو، فالإله حورية من نساء الجنة

بشعر طويل، يقطر جواهر ولآلئ. إن رعب سيميلي من انزلاق هيئتها الضئيلة من فوق حجر الإله، يعود إلى إقرارها بعدم أهلية المرأة للخنوثة الألوهية شديدة الكمال. واللوحة مشبعة بضوء قاع البحر، الذي يتصف بغموض أخلاقي، مثل «النهار الساقط» عند باتر.



الشكل 43. جوستاف مورو، جوبيتر وسيميلي، 1869.

الفتيان أو الصبية الجميلون في حد ذاتهم، يُعدُّون نادرين نسبيًا في الفن الانحطاطي. ففي قصيدة أورفيوس **Orpheus** (1893) لجين دلفيل Jean Delville، نرى رأس الشاعر المشذب على يد تابعات ديونيسوس Maenads، تطفو نحو ليسبوس فوق قيثارة. وتعلو وجهه المتأنث، سحابة أورجازمية بلمعان القمر المضفي نوعًا من القدسية، مصممًا طبقًا لوجه زوجة الشاعر. ويذكرنا عنقه الطويل المكشوف البارز بإباحية، بالرقبة المرمرية لتمثال

جوليانو Giuliano عند ميكيلانجيلو، أحد المجازات الخنوثية من وجهة نظري. ولنلاحظ القلب الرومانسي لثيمة الرينيسانس: فالبطل الآن ليس جلادًا يقطف الرؤوس بل هو المقطوف رأسه. المهمة الرئيسية للفن الانحطاطي هي تسجيل طرق أو أشكال السلطة الأنثوية. والثيمة الخاصة بهذه المهمة هي توكيد هيراركي، وجود وحضور كاريزميان خالصان. وبحكم حالة الأيقونية الصامتة التي تكتنفها، فإن اللوحة أكثر كفاءة من الأدب لهذا الغرض. إن تجليات الفن الانحطاطي الشيطانية الطابع، هي استجابة للتقدير المفرط الأخلاقي للمرأة في ثقافة القرن التاسع عشر، الذي أنتج السيكولوجية الطوباوية عند روسو. لذا فإن المرأة تصبح مجبرة على الطبيعة العنيفة البدائية السادية. ومعظم هذه الأعمال ليست انحطاطية من ناحية تركيبها التكنيكي؛ أي أنها واحدية الجوهر monadic، يحكمها موضوع واحد. والرسم الانحطاطي هو أحد الأساليب المهووسة بالطقوسية في تاريخ الفن.

لقد ازدهرت الرمزية الانحطاطية في القارة الأوروبية خلال تسعينات القرن التاسع عشر. فلوحة فرانز فون شتوك Franz von Stuck، **الخطيئة Sin**، بورتريه لحواء، تبتسم ساخرة للمشاهد (الشكل 44). وهنا نحن نعود ثانية إلى تحديقها، إلى أن نلحظ فجأة، ووسط الكتل من الشعر الأسود الذي يضع نهديها الأبيضين وبطنها في إطار، أن ثمَّة أفعى كوبرا عاصرة هائلة تثبتنا بأعينها الخبيثة. حواء هي الميدوسا الحديثة، ترتدي جلد كوبرا مثل كوبرا. وفون شتوك يؤلِّه التهديد الأفعواني في موتيفة روزيتي الخاصة بالشعر الطويل. ولوحته **أم الهول Sphinx** متَّقدة ومتوهِّجة بالقدر نفسه: امرأة عارية شرسة، تتمطَّى مثل أفعوان ضخم، وأسفل بطنها ممدَّدًا على بساط. رأسها الوسيم الذكي، المفصح عن عدوانية، وجذعها البدين، يحاكيان وضع أبي الهول العظيم الذكر، وضعه اليقظ المحذِّر. خلفها المنظر الطبيعي العقيم عند ليوناردو المكوَّن من الصخور والمياه. وفي لوحة **قبلة أم الهول The Kiss of the Sphinx**، نرى امرأة ممتلئة النهدين نصف حيوان نصف بشر، تميل على ذكر راكع مدفوع إلى الوراء بلا حول ولا قوة، وفمها مخترق فمه. الرؤى الخنوثية عند فون شتوك، تحفظ جمال المرأة البدني الفاتن، الذي أنكره هويسمان؛ لوقوعه تحت تأثير عدم الصفاء والتلوث. أيضًا فرناند نوبف Fernand Khnopff يواصل تقليد أم الهول الذي بدأه بودلير ومورو. فشخصية أوديب عنده، تتمتع بوجه أنثوي وفم مثل برعمة الوردة، على نمط أعمال بيرن جونز. أما نساؤه فمصبوبات على قالب أخته، في تذكرة بالعلاقات الرومانسية لإتيان المحارم عن كلايست Kleist.



الشكل 44. فرانز فون شتوك، الخطيئة 1893، Sin.

وإذا أتينا إلى أسلوب جوستاف كليمت **Gustave Klimt**، فنان آخر من مدرسة الرمزية الانحطاطية، سنجده متنبأ به في لوحة كنوبف العرض **The Offering** (1891)، مع التطويل والمط السرياليين وإزاحات العمق. الأسطح المذهلة المدوَّخة ذات الطابع البيزنطي عند كليمت تنحدر من مورو. فهو بعبقرية يخلط العمل الفيسفسائي المسطح، مع التعري الشهواني. بتعبير آخر إنه يزحم معًا مراحل مختلفة من تاريخ الفن، توفيقية انحطاطية ماهرة متعمقة، ومرتبطة برُهاب الأماكن المغلقة. إن كليمت يظهر الأقنعة عالقة في العالم الشيئي، نصف مولودة، مصف مبتلعة. الطبيعة والفن يتصارعان على السيطرة. إن لوحته سالومي العارية (1909) تأخذ وجهها المحنَّك القاسي من أم الهول المنبطحة عند فون شتوك. ورأس يوحنا

المعمدان مقطوعًا في قاع اللوحة، نصف مخفي. أي أن الذكر مثل شمس جالسة مكسوفة بفعل تأثير بدر الهلاك الأنثوي. أما لوحته **يهوديت/ جوديث Judith**،[1] فهي تكرِّر هذا التصميم الجنسي. وهنا تصبح بطلة الفن الفلورانسي اليهودية امرأة مشبوهة، ساخرة، لها وجه بارد يشبه وجه جوان كراوفورد Joan Crawford الدنيوية. ففيما هي تبتسم تمرر أناملها على شعر رأس اليفانا، في محاكاة ساخرة للنعومة الرومانسية. اتساع صدرها الأبيض وبطنها والمباشرة الساخرة في التحديق، كلها تأتي من لوحة **حواء** لفون شتوك. كما أن لوحة كليمت **بالاس أثينا Pallas Athene** (1898) تعتبر أحد الأعمال القليلية ما بعد الكلاسيكية التي تستعيد الخنوثة المسلحة لإلهةٍ أمازونة. رمحها العظيم في جانبها، ترتدي أثينا خوذة برونزية أشبه بالقناع، تلمع عيناها من خلالها ببلادة حسية. وعلى صدرها الصورة الروحية البربرية، الغرغونة القديمة بلسان مدلّى إلى الخارج. درع الزرد تتدلى منه قطع عملة ذهبية، هدية زيوس الجنسية لـ داناي Danaë. إذن أثينا المرأة المهيمنة عند كليمت هي إلهة المدينة المادية، ولكنها هنا إلهة مدينة فيينا المزبدة إبان نهاية القرن.

وكان ويسلر Whistler مروِّجًا دوليًّا بارزًا للجماليات، مغويًا راسكين وجهًا لوجه. لوحته **الفتاة الصغيرة البيضاء The Little White Girl** (1863) تنتمي من ناحية المزاج والأسلوب إلى ما قبل الرفائيلية، كـأنها طيف رومانسي يحلِّق في صالون فيكتوري. وللسخرية، أن أكثر لوحاته شهرة هي ما يفترض أنها أصغر أعماله، **الترتيب في الرمادي والأسود Arrangement in Gray and Black** (1872)، والتي سمَّتها المخيلة الشعبية **أم ويسلر Whistler's Mother**. وأنا أرشِّحها كمصَّاصة دماء أخرى في الرومانسية المتأخرة، التي أبدعها قبيل سنة من إنجاز والتر پاتر نثر **موناليزا**. وثمّ سبب جيِّد في القوة الباقية للصورة: ألا وهو الأم اليافعة imago الأبدية. أم ويسلر باردة، نصف ميتة، تشيح بوجهها عن ذريتها. إنها أم الهول جالسة في مربعات صماء، مثل فرعون حجري، مدفونة في حجرة عرش ضئيلة من الركود الانحطاطي. فهي محنَّطة مثل المومياء بفعل الحشمة الفيكتورية، تمامًا مثل الأم المحنطَّة في فيلم هتشكوك **سايكو Psycho**. فالشعبية المتواصلة للأعمال الفنية دائمًا ما تكشف عن الشعر السري من النمط الأصلي. فهذه هي نسخة **ويسلر** من **موناليزا**. عنوانه اللطيف الفطن يسعى إلى تشيؤ الأم وكبح سلطتها الوجدانية. ولكن هيهات. فالعنصر الشيطاني يفجر كل سجن أپوللوني.

أما إدوارد مونك Edvard Munch فقد تم تصنيفه بالخطأ مع التعبيريين القادمين، بدلًا

---

(1) عن شخصية «يهوديث»، راجع هامش المترجم في الفصل الخامس من هذا الكتاب. [المترجم].

من الانحطاطيين المعاصرين. فعمله يتناول ثيمات التهديد الجنسي الخاصة بالرومانسية المتأخِّرة، كما هو الحال في لوحته **مصّاصة الدماء The Vampire**. كما أن لوحته **السيدة العذراء Madonna** العارية تذكرنا بلوحة حواء لفون شتوك في استعراضها المخزي للسلطة الأنثوية الصافية. أما الذكر فهو جنين مروَّض، يقبع في القاع مرتعدًا، يتضور جوعًا. وعبر هذه الحدود، هناك خط من الأثر المنوي دون أمل في الدخول. وإني لأتساءل ما إذا كانت لوحت **العذراء** ملهمة بحديث عند شتريندبرج Strindberg: «أعتقد أنكن يا جميع النساء أعدائي. فأمي لم تكن راغبة في أن آتي إلى الحياة؛ لأن ميلادي كان ليسبب لها ألمًا. لقد كانت عدوّتي. لقد حبست الحبل السري الذي كان يغذيني، لذا فقد ولدت غير مكتمل»(1). الجنين عند مونك المقموع من قبل الضخامة الأنثوية يتواتر في البارانويا المرتبطة برُهاب الأماكن الواسعة في لوحة **الصرخة The Scream** (1895). حيث نرى بيروت Pierrot المتجمِّد على جسر التاريخ المعلق فوق هاوية الطبيعة، مشوَّشًا في صورة مخنَّث أملس، متقزِّم جسديًا وعقليًا. إن بيردسلي Beardsley هو أيضًا يستخدم الجنين كقناع جنسي: إذ يقول عن إحدى رسوماته «المخلوق الصغير الذي يسلّم القبعات ليس جنينًا، بل جهيضًا غير مختنق»(2). الجنين هو النكوص الرومانسي في أقصى صوره. إن شلي- من أجل أحلامه الأبوية- يمنح نفسه الرفيق السعيد لتوأمين جاءا نتيجة وطء المحارم، أما الجنين منزوع الجنس عند مونك؛ فيعاني هناك في عزلته الحديثة الباردة.

وبيردسلي، الفنان الانحطاطي الأسمى، يرمز إلى تسعينات القرن التاسع عشر، ذلك العقد البنفسجي أو الزاهي Mauve Decade. يقول سبينجلر Spengler في سياق آخر: «اللون البنفسجي، هو لون أحمر منصاع إلى اللون الأزرق، لون النساء اللائي لم يعدن مثمرات، والكهنة الذين يعيشون في عزوبية»(3). بيردسلي النسكي الأعزب، كان فنانًا إباحيًا متوحدًا مع الذات، يقلص ألوان الطبيعة الأم وأحجامها إلى الأبيض والأسود العقيم. وهو مثل كيتس Keats، يُصاب بالسل، ويموت في الخامسة والعشرين من عمره. أعماله ضخمة هائلة، تنافس **الفاوستان** الاثنان **Fausts** في تنوع المخنَّثين والمخنَّثات: ملائكة، فتيان جميلون، شبّان مفتولون، مخصيون، محاربات، نساء أقوياء، مصّاصو دماء، أمهات أرضيات. فهو يخلق

(1) The Father (1887), in Six Plays of Strindberg, trans. Elizabeth Sprigge (Garden City, N.Y., 1955), 54.

(2) Quoted in Stanley Weintraub, Beardsley (New York, 1967), 131.

(3) Decline of the West, 1:246.

عالمًا رحبًا من الأقنعة الجنسية الباطنية، منغلقًا على الذات. إذ تبلغ الانعكاسية الذاتية عند روسو حدًّا أقصى مؤلمًا في العقلانية الإيروتيكية عند بيردسلي. ومثل ويتمان Whitman وجينيه Genet، ينوع بيردسلي عالمه الجنسي عن طريق استخدامه المبدأ الاستمنائي للإله «خبر» Khepera، المحرك المصري الأول. تكاثر الفن الذاتي الإكراهي، يصادر على سلطات الطبيعة وقواها.

لقد تم التهويل في مدى ما يدين به بيردسلي إلى طراز وأسلوب الروكوكو[1] الفرنسي المبهرج French rococo. فقد بدأ بيردسلي تلميذًا للمجموعة ما قبل الرفائيلية. وأخذ غابة الطبيعة المتبستنة الأفعوانية من بيرن جونز، وأعاد إضفاء الدراما عليها بوصفها أواصر وراوبط أنيقة للأقنعة الجنسية المنحرفة. الروكوكو ربيعي، وغنائي شاعري. إن الخط الحاد عند بيردسلي، فظ وذو طابع بليكي Blakean؛ فهو يرث الأپوللونية الدرامية لحركة الآرت نوفو. والخطر الأرضي السفلي قريب عنده أبدًا ودائمًا، كما لم يكن أبدًا في الروكوكو. وجه إليزابيث سيدال يظهر بالجنسين في كل أعمال بيردسلي، في تابعية لكل من روزيتي وبيرن جونز. فهي تمنح شفتيها إلى هيرمافروديتوس الناهد كعمل مبكر له؛ وهي ڤينوس على صفحة عنوان قصته السوينبرنية Swinburnian **ڤينوس وتانهاوزر Venus and Tannhäuser**؛ وهي أيضًا تصبح الصِّبية الثلاثة ذوي الشعر الطويل في لوحة **حمَّام سالومي** Toilette of Salome الأولى. ثمَّة شيء غريب: سيدال كـڤينوس تبدو تمامًا مثل جاكلين كينيدي أوناسيس. ومن ثَمَّ، فهي مثل جميع الأساطير الحية، تُعدُّ إحدى أشهر النساء في زمننا، تثير ثيمة الخنوثة. وسيسل بيتونCecil Beaton تؤمِّن على هذا، في تسجيلها «ريبة شارب» suspicion of a mustache» لـ جاكي Jackie، وأيضًا «أيادي وأقدام صبيانية كبيرة» big boyish hands and feet»[2].

النوع الاجتماعي/ الجندر عند بيردسلي دائمًا في حالة شك. الرجال والنساء مثلًا في

---

(1) معنى كلمة روكوكو «Rocaille» في اللغة الفرنسية هي الصَّدفة أو المحارة، غير منتظمة الشكل، ذات الخطوط المنحنية والتي استمدت منها زخارف تلك الفترة ويعتبر فن التزيين الداخلي. ظهر هذا الطراز من الفن في القرن الثامن عشر، ويُعد امتدادًا للباروك. ولكن بمقاييس جمالية تتسم بالسلاسة والرقة. واستمر هذا الطراز مزدهرًا في ألمانيا وفرنسا بصفة خاصة، واختفى من فرنسا بعد قيام الثورة الفرنسية في عام 1789. [المترجم].

(2) Self-Portrait with Friends: The Selected Diaries of Cecil Beaton, ed. Richard Buckle (New York, 1979), 341.

سلسلة رسومات **سالومي** يظهرون بوجوه لا يمكن تمييزها. أزواج مثليون يتلاشون في اتجاه الأنثوية. ولوحة **المرأة في القمر The Woman in the Moon** هي أوسكار وايلد ذو اللغد. وشخصية دلبير D'Albert عند جوتييه Gautier أكثر أنوثة من الفارسة المتهتكة الآنسة دي موپان. والسيدة نصف الفتاة في لوحة **إيرل لافندر Earl Lavender** الأنيقة تلهب بسوطها ظهر شخص راكع، ورأسه مقطوع على استحياء قرب حافة الصورة. جنس المتلقي السلبي يظل- كما اعتادوا أن يقولوا في البرامج التليفزيونية- قيد الإعلان عنه لاحقًا. وقد تساءل بريجيد بروفي Brigid Brophy عمَّا إذا كانت النساء المخنَّثات في ملابس الرجال عند بيردسلي «غنادير إناث»، أم «متأنِّثات إناث»، أم بنات ذكوريات طائشات، أي فتيات متشبهات بالصبيان، نساء مترجلات صبيانيات»[1]. أما الأشكال الوحشية البشعة عند بيردسلي، فهي تأتي في صور عفاريت سفلية، أقزام، أجنّة، خصاة بوجوه معجونة بلا ذقن، مخنَّثو بلاط متملقون من عهد بائد. أما المخنَّثات والمخنَّثون عنده، فهم رياضيات خبيثة للتاريخ والوراثة. ومثل الأزهار والبراعم المريضة بأمراض تناسلية عند هويسمان، فهن يمثلن إلهة الزهور المذمومة البغيضة، الخاصة بالمراحل المتأخرة في الثقافة.

الأقرب إلى نفس وذات بيردسلي هم مداهنو البلاط واللوطيون الراشدون الأشداء المتحرِّشون. وثَمَّ بورتريه شخصي يظهره كعفريت صغير خبيث، ينظر شزرًا متباهيًا بالنصل القضيبي لقلمه الحبر. إذن فهو متحيِّد تمامًا مثل ديفيد بوي David Bowie الخارج عن أجواء الأرض. وقد قال بيردسلي عن نفسه: «المرء الذي يكون ذات يوم خصيًّا، يظل دائمًا خصيًّا». وهو يحب النساء ذوات القضيب. ثمَّة نسختان من شخصية أتالانتا صاحبة الصدر المفلطح عند سوينبرن، يمنحهما قضيبًا صناعيًا، قوسَ صياد، أو كلب صيد قافز. وهذا بإلهام- كما أعتقد- من أثينا الثائرة التي تتقمَّص جنس الأفعى عند مورو. كما أن شخصية سالومي كما رسمها لديها إكليل حرب من الأنياب، والأشواك، والأهلَّة القمرية. وهي تبدو نصفها حيوان الضربان porcupine ونصفها حمل تنطح الرؤوس مع المعمدان، الذي ينكمش من هذا الشبح المخيف. إنها ڤينوس الملتحية Venus Barbata، التعبير المفضل لديَّ للعجوز المشاكسة الملحَّة على النمط الذي مثلته بيتي ديفيز في فيلم **كل ما يتعلَّق بحواء All About Eve**، وإليزابيث تايلور في فيلم **من يخاف فيرجينيا وولف؟**

---

(1) Black and White: A Portrait of Aubrey Beardsley (New York, 1970), 38.

إن قصار القامة المخنَّثين عند بيردسلي، ليسوا دائمًا متميزين بحيث يمكن التعرف عليهم. فأحد الأقنعة المتواترة الاستخدام لديه، يتمثل في ذَكَر على شكل ثمرة الكمثرى، له خصر وفخذان وردفان منتفخان. أما الخوري أو القس في لوحة **تحت الجحيم Under the Hell** فيبدو غندورًا مزهوًّا، متكبرًا وله وقفة مصطكة الركبتين، مثل حَمَام الهزاز ذي الحوصلة المنتفخة. والجسد الأنثوي للذكر ربما يكون منبورًا، أو مشددًا عليه في ملابس متطرفة، مثلما في لوحة **خفير الليدي جولد Lady Gold's Escort** بما تحتويه من مجموعة الرجال المتراصين مطأطئي الرؤوس ببنطلونات البدل الواسعة المرفوعة zoot-suit pantaloons. الشبه الوحيد الذي وجدته، كان استعارة مجازية من شخصية تريستيس Thersites عند شكسبير: «الشيطان البذخ، بمؤخرته المفلطحة وأنفه شبيه البطاطس» (T.C. V.ii.53-54). الذكور ذوو الأرداف المرسومة المتناسقة الجميلة callipygian يشبهون ڤينوس ولندورف Venus of Willendorf، بأرجلها الطويلة وقبّة بطنها المنتفخ مثل البالون. ويبدو الأمر كما لو أن الأم الكبرى قد انصهرت مع ابنها/ عشيقها. فالابن يتبنّى رسمها الظلالي كفعل من أفعال التطابق والتوحد التعاطفي، مثل كهنة سيبيل Cybele المخصيين، يتشحون بأروابها. أي أن هذا التشريح الذّكري المنتفخ يقوم على أصل أنثوي وهو ما تؤكده بطاقة الكتاب عند بيردسلي: المخنَّث العاري متصفِّح الكتاب، ردفاه كبيران وضرعه أثري صغير.

وللمفارقة، فإنه أينما تظهر الأم الكبرى عند بيردسلي، تكون منفرة في العادة. هيروديّاس Herodias على سبيل المثال، أرملة من النبلاء بعين خنزير وأنف مشقوق، تدفع صدرها أمامها بعنف وشراسة مثل مقدمة سفينة رومانية. أثداؤها مثل مثانة مجهدة محزَّزة بالعروق. وسالومي الراقصة تدفع إلى الأمام بطنها التي لا شكل لها، بحيث نكون مجبرين على التأمل في تحويل هذه البطن الهزيلة المشوهة إلى فَرْج. حلمتاها نافرتان مثل طرفيّ الماسة. وحجابها المفلوف لأعلى من بين فخذيها في برج قضيبي، يرغو بفقاقيع من الفنتازيا الأورجازمية. وفي لوحة **يوحنا/ جون وسالومي John and Salome**، نرى حلمتَيّ سالومي عبارة عن برعمَيْن نافرتين كأنهما غاضبان، والخط السّري الفرْجي، مثل نبات اللبلاب اللولبي، وبغموض يتخذ شكل الحشرة. والإمبراطورة ميسالينا Messalina امرأة بريطانية بدينة صاعدة الدرج، وردفاها كبيران يعصفان غضبًا، وقبضتاها مقفلتان. ثدياها المتبرمان يقودان المهمة بحلمتين نافرتين مثل الشوك. وفي لوحة **المرأة البدينة The Fat Woman** التي تمثل هجاءً لزوجة

ويسلر Whistler، ثمَّة صدر ضخم، مدفوع على مائدة الحانة مثل زكيبة دقيق، تخنق الناظر إليها بحالة من الاتساع الفارغ. أما لوحة **إردا Erda** لفاجنر، فهي أم ترابية ضجرة غبية محشوة داخل عباءة سوداء خانقة من الشعر، تتهادى بثقل نحو تربة موحلة. ولوحة **الفاجنريات The Wagnerites** بمثابة كنيسة ميديتشي عند بيردسلي، فيها حشد من النساء القويات أكتافهن عريضة وعضلاتهن رجالية، يحملن هيكل الفن الذي يكتنفه رُهاب الأماكن المغلقة.

إن بيردسلي يطابق بين الطبيعة الأنثى وبين سيولة الجسد المفرطة المقززة. النساء في حالة مادة كتلية بدائية. وحالة التفلطح البيزنطي عند بيردسلي تجبر الأنثى المتناسلة على الدخول في بُعدين، ما يجعلها تعاني الاضطراب بحكم الانتفاخات غير المستقرة. والخط الثمين precious line عند بيردسلي يعد من أكثر الخطوط سيولة في التاريخ. إنها سيولة باتر Pater، إذ يمخر تيارها عبر الأسطح التي لا عمق لها، وتنغلق على الحالة الجوانية للأنثى. مرة أخرى وبعبقرية، تتفادى الجمالياتُ الأحجامَ الإسفنجية للعالم الأرضي السفلي السائل. في لوحته **الكاب/ الرداء الأسود The Black Cape**، التي لا تمت بأية صلة لمسرحية **سالومي** لوايلد سوى من ناحية الهيراركية الجنسية، نجد جسد الأنثى مُلغى تمامًا. فهذه السيدة باروكتها التي تشبه خلية النحل المنتفخة، ما هي إلا خفاش مصَّاص دماء، ملكة ليل في زي غريب، لا زمن له. أهي دولورز Dolores عند سوينبرن العابرة للتاريخ في أمسية خارج المنزل؟ رداؤها المعقد المجسّم على جسدها، بروافع الأكتاف الشبيهة بالأبراج الهرمية، ثم القاطرة أو الذيل الشبيه بفطيرة الزلابية، يبدو قادرًا تمامًا على الطيران بمفرده. جرأة الشكل هنا تمثل إخفاء لطبيعة النوع الاجتماعي. فالرجل يمكنه أن يرتدي مثل هذا الثوب ويكون له التأثير نفسه، حيث يبدو وكأنه قناع للجسم. ثمَّة خنوثة أزيائية، مستترة في تصميمات بيردسلي المفاجئة والمذهلة. الإلهة في الجزء الأمامي من لوحة **ڤينوس وتانهاوزر** بلا أثداء. رداؤها الأنيق الحاسر عن كتفيها، يبدو واسعًا إلى حد ما بالنسبة لامرأة. ومثل إلهة الزهور «فلورا» عند بوتشيلي، ربما يكون هذا رداء شبابي لحفل تنكرية متقاطع بين الجنسين.

إن الخنوثة بارتداء ملابس الجنس الآخر، هي أمر أكثر شيوعًا بين الرجال، كما نوّهت سابقًا، وذلك لأنها تضرب بجذورها في العلاقة الأولية بين الأم والابن. فقبل التحويل الحديث في الأدوار الجنسية، كانت ثمَّة أنثى ذات مكانة رفيعة، في رداء أنثى تمشي الهوينى، في نهاية النفق العقلي لكل طفل. ولوحة **طفل في فراش أمه A Child at Its Mother's Bed** ربما تكون هي الشيء الشجي المؤثر عند بيردسلي البارد الساخر. فالصبي الذي

يرتدي زي مهرج، تعلوه سحابة بليكية Blakean من الشَعر الأبيض، يقترب من أمه النائمة بوجهها الأشبه بوجوه الإناث المسخ عند بيردسلي؛ عينان ملطختان، وذقن مضاعفة، وأنف ملاكم مجدوع. إن هذا المخدع هو «المقام»، أو ضريح الإلهة الأم، مذبحها مرئي وواضح في الخلفية: مرآة طويلة محاطة من اليمن واليسار بشمعتين كنسيتين طويلتين على مائدتين مزينتين. هل هذه نسخة بيردسلي من الإخلاص المتعبد للابن الشاب على منوال الروائي الإنجليزي ثاكيراي Thackeray وحتى بيكي شارب Beaky Sharp الأنَفة المتكبرة؟ الطفل الشاحب عند بيردسلي، بورتريه شخصي للفنان، يُظهره صغيرًا، مفلطحًا، وبلا وزن. أما الأم، بدرعها المصنوع من الشعر الأسود الثقيل، فهي تمثل إيماءة للمادية المتقيحة. ولا نجد وضوحًا أكثر من هذا في أي مكان آخر عند بيردسلي، يشير إلى أن أسلوب الجرافيكي المفلطح هذا، هو تطهير للأحجام الأنثوية القامعة.

إن رؤية بيردسلي للأثداء أو الصدور مثل أسلحة حرب عدوانية، هو جزء من نقده لجنون عظمة القوة النسائية الأبدي. ونحن نتذكر حلمات المرأة القوية الحادة، عند بودلير، تلك الحلمات التي تتحول عند زوجة شلي المستقبلية إلى أعين ثاقبة مصَّاصة دماء. وبيردسلي يستخدم أرتميس الأفسوسية متعددة الأثداء، باستعارتها من مورو، ليرمز بها إلى حيوانية المرأة المتناسلة. وإضرابه حيال الأم واضح في أعماله الخاصة بالعذراء، وفق أسلوب سوينبرن Swinburnian Madonnas. والعذراء المغرية في لوحة **صعود القديسة روز في ليما The Ascension of St. Rose of Lima** ليست هي الأم المرضعة alma mater (الشكل 45). تاجها من الطراز الباروكي الإسباني الشوكي يجعلها مشوِّكة مثل قطة سوداء. كما أن إيماءتها الفاحشة- في تحرشها بالقديسة روز المستكينة- آتية من عالم ليوناردو. القديسة الشهوانية المتشوقة هي هنا غانيميدس Ganymede سحاقي. البريئة البيضاء طائرة نحو السماء من خلال رداء العذراء العظيم الأسود الذي يمور في الريح بشراسة. إن بيردسلي يكرر هذا النمط على أرض اليابسة terra firma في لوحة **بطاقة كريسماس A Christmas Card**: عذراء سوداء a Black Madonna، تلهو في منزلها بتاجها الشوكي غير الرسمي، وتدلِّل رضيعًا أبيضَ في حجرها. الصورة سوداء كابوسية ككل؛ بدءًا من الغابة الآسرة، التي تعاني فيها أشجار الصنوبر عند بوتيتشيلي من انفجار تكاثري، إلى رداء العذراء الجنائزي، وهو خميلة نسيج سوداء مرسومة بأزهار فضية مثقوبة، ومحدودة بفراء ابن عرس. الطفل الأبيض الغارق هو بيرسفون Persephone هزيل في قاع الجحيم.



الشكل 46. أوبراي بيردسلي، بورتريه لنفسه، من الكتاب الأصفر المجلد الثالث

وهنا يمكننا تفسير بورتريه بيردسلي الشخصي المثير للفضول، من الكتاب الأصفر **The Yellow Book**، راسمًا نفسه في الفراش (الشكل 46) فأنا أرى أن هذه اللوحة تمثل رؤية مجردة محنكة لصوره عن العذراء. صبي في عمامة مريض بيضاء، يدقق النظر إلى حافة الغطاء. منتفخ في خيمة سوداء برجية مطرزة بأزهار منثورة وهذا التصميم مأخوذ بلا شك من لوحة حلم قسطنطين **Dream of Constantine** لبيرول ديلا فرانشيسكا **Piero della Francesca**، حيث ينام الإمبراطور داخل خيمته في الميدان، وعلى رأسه طربوش أبيض. الظهور الواضح الوحيد للمرأة في صورة بيردسلي يأتي كتمثال على أحد أعمدة السرير لامرأة لها حوافر حيوان. ولكن الخيمة التي تؤوي الفنان الصبي هي جسم الطبيعة الأمومية الأسود، مزينة بأزهار مقطوعة ومربوطة بأحبال سرية مدلاة بشراشيب مثل الشرابة أو الطرة. وهذا هو انحدار بيردسلي إلى العاصفة الطاحنة، رحم الليل البائد. الرجل، متحولًا إلى طفل رضيع، مكمورًا في بستان الطبيعة الأم، في أقصى حالات الانغلاق الانحطاطي. الطبيعة وهبت، والطبيعة أخذت، وها هي تسدل ستارها على ابنها المصاب بالسلِّ.

الفصل العشرون

الفتى الجميل مدمِّرًا

صورة «دوريان جراي» لأوسكار وايلد

أوسكار وايلد، سيد الإعلام المتعدِّد، إسقاطه لذاته عالميًا جاء كمحبٍّ أعلى للجمال. وهو يؤلِّف ما بين نصف قرن من الرومانسية الفرنسية والإنجليزية المتأخرة الانحطاطية، ويربطه بالتقاليد العظيمة للكوميديا الإنجليزية. كما أن نقد وايلد يُعدُّ حذرًا ورزينًا بغرابة. وأحد أسباب ذلك يعود إلى أن الذكر الأكاديمي المتخصِّص في وايلد لا يزال يخاطر بأن يُوصم بأنه شاذ جنسيًا وأرعن. فالنقاد يميلون إلى إيجاد الأعذار والتعليلات دفاعًا عن فكر وايلد، فيمارسون الإطراء الممل على الإنسانية أو الأخلاقية عنده. وهي أشياء ليست موجودة على الإطلاق حتى في أفضل أعماله. لقد مضى الزمن الذي كان من الضروري فيه الدفاع عن عبقري من المثليين. وأنا كأحد المدافعين عن الجماليات والانحطاط، ما زلت أشعر بعدم الحاجة إلى إخفاء الوحشية، وانعدام الأخلاق، عند وايلد.

إن وايلد صائغ أپوللوني للمفاهيم على الخط الذي تتبَّعناه من مصر واليونان عبر بوتشيلي، وسبنسر، وبليك، وجوتيه، وروزيتي. فنحن نرى عنده ذلك الانصهار اللامع للعين الغربية العدوانية مع الهيراركية الأرستقراطية التي خلقتها مملكة الفراعنة القديمة. فلم يكن وايلد ليبراليًا، مثلما يظن معجبوه المعاصرون. بل كان نخبويًا باردًا، ينتمي إلى عهد الرومانسية المتأخرة، وبالأسلوب البودليري Baudelairean. فهو بتحويله المتغطرس للحياة إلى مسرح عام، أصبح كبش الفداء الطقوسي القديم للدراما. والأپوللونية تشيؤًا، ومذهب لمادية وثنية راديكالية. وقد قام وايلد، وبغرابة مرغمًا بإضفاء التفسير الواقعي أو بإسباغ المادية على أفكاره الخاصة، متسببًا في سقطته التراجيدية الصاعقة.

والعملان الفائقان لوايلد، يتمثلان في رواية، ومسرحية، مشحوذان بطاقة الدينامية الغربية للأقنعة الجنسية التنافسية. فرواية **صورة دوريان جراي The Picture of Dorian Gary** (1890-1891) هي الدراسة الأكمل للمبدأ الإيروتيكي الانحطاطي/ تحويل الشخص إلى عمل/ شيء فني. حيث يُظهر وايلد التكافل والتكامل الغريب بين فتى جميل ولوحة، أي بين مخنَّث كاريزمي والبورتريه الخاص به. وقد نوَّهت سابقًا إلى أن خضوع الفنان هيراركيًا إلى شخصية متألِّقة فاتنة، هو خصيصة غربية، كما صوَّرها كل من الثنائيات دانتي Dante وبيتريس Beatrice، وبترارك Petrarch ولورا Laura، وشلي Shelley وإميليا فيفياني Emilia Viviani، وكما عند بودلير وروزيتي، فإن العلاقة طقوسية انحطاطية للعبودية السادومازوخية. فالفنان باسل هولوراد Basil Hallward «واقع تحت هيمنة» دوريان جراي. غير أن دوريان نفسه سيكون واقعًا تحت هيمنة صورته في المرآة الجاذبة الخلابة، العمل الفني الذي يسجِّل خضوع باسل التخيلي.

تُفتتح رواية **دوريان جراي** بهرم إدراكي، مثل إزاحة الستار على الملأ عن تمثال **برسيوس Perseus** لبوتشيلي. باسل ولورد هنري وطون Lord Henry Wotton يجلسان وينظران لأعلى في «البورتريه بالطول الكامل لرجل شاب يتمتع بجمال شخصي فوق العادة»[1]. هذا المشهد المثلث يضفي الدراما على سلطة الفن الجديدة في القرن التاسع عشر، بجمهوره الصغير من الأصحاب والمعارفcoterie audience. فقد حرَّرت الرومانسية الفن من المجتمع والمسيحية؛ وحرَّره التصوير الفوتوغرافي من الواقعية. وبحلول أواخر القرن التاسع عشر، كان العمل الفني أكثر انفصالًا وترفعًا عما كان عليه طوال التاريخ. وصورة دوريان جراي تقف بمفردها في مرتبتها الهيراركية. فهي استبدادية مثل أيقونة بيزنطية ولكنها منفصلة عن أي نسق قيمي جماعي. لوحةَ وايلد، تبدأ بوضع من البروز الروحاني، تزداد فعليًا في قوتها مع تقدم الرواية. ونحن نرى العمل الفني يفلت بثبات إلى حالة من التمكن والإتقان المستقل. فما يشرع فيه جوتييه كفنتازيا مسلية في **قدم المومياء The Mummy's Foot**، بما تكتنفه من حياة- شيئية فظَّة جامحة، يصبح رؤية وايلد الكابوسية للمادة تثأر لنفسها من التخيل. ورسم باسل، مثل المخدع عند بلزاك، تحفة رائعة من الفن الاصطناعي المتحضِّر، سيولد المظاهر البربرية الأكثر وحشية. الفنان نفسه سيذبح، حيث قدماه وجسمه سيتقطعان ويتحللان في المحلول الحمضي.

يدبر وايلد بانتظام المصادر الطقوسية للوحة. باسل يرفض عرضها. ودوريان يقبلها كهدية.

(1) The Picture of Dorian Gray (Harmondsworth, 1949), 7.

ولكن، فيما تبدأ في التغير، نراه يخفيها خلف شاشة، ثم ستار. وفي النهاية داخل غرفة مغلقة أعلى البيت. اللوحة تسبح قدسية، أكثر فأكثر كلما أصبحت شيطانية أكثر وأكثر. وتتقدَّم الرواية بفعل شيطنة كل ما هو أپوللوني، ومبدئي في الفن الانحطاطي. فاللوحة هي الوعاء القرباني المقدس لعقيدة الفتى الجميل، مصبوبة في قالب النماذج الأولية الوثنية. وايلد هنا يقارن دوريان بأدونيس، ونرجس Narcissus، وباريس، وأنتينوس Antinous. بـ «شَعره الذهبي المجعَّد» واسمه الإغريقي، يمثِّل البطل عند وايلد الاستبداد الآري Aryan absolutism للغزاة الدوريانيين، الذين وُجدت شقرتهم في الأمازونات عند سبنسر. إنه ينتمي إلى فئة بيلي بود Billy Budd للمخنَّثة الفتى الراشد، الذي يُبقي على التفتح الخاص بالمراهقة إلى مرحلة الرشد. دوريان نصف أنثوي، بـ «شفاه قرمزية حسنة التدوير»، و«تفتُّح ناعم وبهاء». كما يتمتع بـ «شباب أحمر- وردي» وصبيانية بيضاء وردية، «مثل عذراء حكايات الجن. يخبره لورد هنري قائلًا «عليك في الحقيقة ألا تسمح لنفسك أن تحرقك الشمس. يمكن لهذا ألا يحدث»، كما لو كان دوريان هو سكارليت أوهارا[(1)] Scarlett O'Hara حين نسيت شمسيّتها. وصور الزهور تدعم أوجه التطابق بين دوريان وأدونيس. والرواية تُفتتح بـ «العطر الثري للورود»، تتبعه وصف تنويمي مغناطيسي بأسلوب پاتر Pater للحديقة المتفتحة بالأزهار[(2)]. وإنني لأشك في أن رواية السيد ڤينوس **Monsieur Venus**، هي مصدر من مصادر رواية **دوريان جراي**: حيث يقدِّم وايلد شخصية أدونيس، مثلما تقدمه نظيرته راشيلد Rachilde، كشاب جميل محبوس في بستان حضري من الورود.

لقد سبق لي أن قلت في معرض حديثي عن الفن الإغريقي إن نموذج الفتي الجميل النرجسي ليس متطوِّرًا عاطفيًا، وأنه محتو لذاته إلى حد التوحُّد autism. أحاسيسه مختومة في صورة التوحُّد مع الذات. إنها العين العليمة العدوانية التي تحذِّره من الوجود. دوريان جراي غير

---

(1) **سكارليت أوهارا**: شخصية خيالية وبطلة القصة الشهيرة «ذهب مع الريح». بطلة القصة سكارليت هي إحدى الأعمال الروائية وأكثرها حيوية، فهي فتاة مرحة مليئة بعنفوان الشباب ومتمردة على عادات مجتمعها وتقاليده التي تحتم على الفتاة العيش مقيدة محاصرة بعادات بالية. تغرم سكارليت بآشلي، ولكنه يتزوج من فتاة أخرى زواجًا مدبرًا من قبل عائلته، وبالمثل تتزوج سكارليت من شخص آخر لكنه سرعان ما يتوفى في الحرب، وتصبح سكارليت أرملة بعد وقت قصير من زواجها. ثم تدور أحداث الرواية بعد ذلك عن المصاعب والأهوال وحالة الفقر والحاجة التي تعانيها سكارليت، ومن تبقّى من عائلتها بعدما اضطروا إلى ترك قصرهم بسبب الحرب. ثم قصة زواج سكارليت من رجل آخر (لعوب) مثلها، حيث يعيشان معا حياة أسرية غير سعيدة أو مستقرة. للمزيد، انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Scarlett_O%27Hara. [المترجم].

(2) Ibid., 23 103, 26, 29, 7.

واعٍ بجماله، حتى في الوقت الذي يرسم فيه جماله. ولورد هنري، هو حية أو شيطان الجنة، يصيبه بعدوى الوعي الذاتي. فرواية **دوريان جراي**، فريدة في سماحها للفتى الجميل بتطوير حياة داخلية، سرعان ما تنحرف لتتحوَّل إلى نسخة منه. ومقدِّمة الرواية المنطقية الرئيسية، هي إنكار دوريان للعالم المسيحي الداخلي مقابل العالم الوثني الخارجي. ومن خلال طقس الخلاص، نراه يقوم بفصل نفسه عن روحه ما بعد كلاسيكية ويسقطها على صورته. الفتى الجميل القديم يظل جميلًا بموته صغيرًا. فدرويان هو أول فتى جميل بإرادة خاصة به. إنه يرفض قدره ذاك الذي من النمط الأصلي. فنجده يحسد ويصادر البروز الشكلي لعمل فني. غير أن الفتى الجميل، أو الفتاة التي هي فتى جميل، هو بالفعل عمل فني ويمكن أن يظل في هذه المرحلة من الفتنة المرتبطة بالمراهقة وحسب، مقابل ثمن الانحراف، والانحطاط، والتحنيط الموميائي.

إن الأسطر الأخيرة في الرواية تجلب هذه المومياء بالفعل حرفيًا أمامنا: جثة دوريان «الذابلة، المغضنة»، تتمدد تحت اللوحة. وكقناع جنسي، فإن الفتى الجميل يسعى بشفافيته الشقراء إلى تطهير الظلامية الغيمية الأنثوية للطبيعة الأرضية السفلية. ولكن في شجب وايلد للانغلاق الانحطاطي، فإن دوريان، المقبور داخل غرفة محكمة الإغلاق، إلى الدرجة التي تفرض على منقذيه أن يقتحموها ويكسروا النوافذ، يمثِّل العالم المادي المتقلِّص إلى حدود تشويه من النوع الذي ساقه سبنسر إلينا. يصبح دوريان كومة بشعة، لا يتم التعرف عليه إلا عن طريق خواتمه، كما لو كان قد احترق في محرقة إبادة. وكما هو الحال في القصة القصيرة **قناع الموت الأحمر** عند إدجار آلان پو، ورواية **ضد الطبيعة** عند هويسمان، فإن الطبيعة تجتاح عائدة إلى قصر الفن. ورواية **دوريان جراي** تبدأ وتنتهي في حالة من البستان السبنسري Spenserian. وهنا، كما هو الحال في ملحمة **ملكة الجان**، نرى سيدًا وعبدًا، مصَّاصة دماء وضحية: الساحرة الجميلة أكراسيا Acrasia «تحوم» على شاب دائخ، أصبح فيما بعد لوحة وايلد الكاملة إذ تُعلّق حائمة بانتصار فوق قرينها الميت.

إن لورد هنري- باتباعه جوتيه وپاتر- يؤكِّد على المبدأ الانحطاطي للشخص كعمل فني: «فالشخصية المعقَّدة التي أحيانًا ما أخذت مكانة الفن، واضطلعت بمهمته؛ كانت في الحقيقة، وبطريقتها، عملًا فنيًا حقيقيًا، فالحياة لها روائعها المتقنة، كما هو الشعر، أو النحت، أو الرسم». وحيث إن الأعمال الفنية، كأشياء، قد أُزيلت من عالم الاختيار والفعل، فإن الشخص كعمل فني يصبح خارج القانون. ودوريان يبتكر لنا مهنة تدمير الآخرين. وتظهر الغفلة أو السهو الأخلاقي عند الفتى الجميل، في توجيه عينه الحالمة نحو الأسفل، كما في أعمال أنتينوس

النحتية، وتمثال ديفيد لدوناتيللو. وتظهر وحشية الفتى الجميل في عرض سيبيل ڤان Sibyl Vane، حيث يستميل دوريان ممثلة شابة ثم يزدريها بوحشية، متسببًا بذلك في انتحارها. مثل الخطيب المفوه ألسيبياديس Alcibiades عائدًا إلى أثينا، فإن دوريان لا يفعل سوى اتباع النوع نفسه من القدر. ولقد ذكرت آنفًا أن الفتى الجميل يهيم في العالم الاجتماعي مدمرًا، صافيًا في عدم اكتراثه الأپوللوني بمعاناة الآخرين. وها هو وايلد يطلق لاحقًا تعبير «الأخلاق المريعة» على نهاية «خطأ فني»، «الخطأ الوحيد في الكتاب»[1]. وهذا ما يشبه ندم كولريدج على الفينالة الأخلاقية المملّة لقصيدة **البحّار القديم**. وبتعبير الرومانسية المتأخرة الانحطاطية، فإن دوريان له الحق الكامل في وحشيته، عبر الامتياز النيتشوي Nietzschean الذي يمنحه الجمال. لورد هنري يدعو الجمال «صورة للعبقرية» أحد «الحقائق العظيمة للعالم، مثل نور الشمس»: «لا يمكن الشك فيه. فهو له الحق الإلهي في التسيد. إنه يصنع الأمراء ممن يمتلكونه»[2]. الجمال، مناشدًا العين الوثنية، يكون هيراركية أپوللونية، ألوهية إغريقية.

تفيد رواية **دوريان جراي** إفادة مركبة من الفكرة الغربية عن التراتبيات الهيراركية. فالأشخاص الجميلون هم «الأفضل» **aristoi**. إنهم «رجال فوق العادة» عند دوستيوفيسكي، ممن لديهم «الحق السادي في ارتكاب أية جريمة»[3]. أما القبيحون، فينتمون إلى نظام وجودي وضيع. وقد رأينا عند جوتيه، كيف تتجنب شخصية مثل دلبير D'Albert رؤية العجائز، لأنه من «التعذيب» رؤية «أشياء قبيحة أو أشخاص قبيحون»[4]. وقد قال وايلد في حوار له «إنني أعتبر القبح نوعًا من الخلل، ومرضًا، ومعاناة.. إنه يلهمني دائمًا بالكره والبغضاء»[5] ولكنه تراجع في السجن عن هذا الموقف المناهض للمسيحية. بيد أن وايلد لم يصبح إنسانيًا إلا عندما كان بالفعل قد دُمّر كفنان ومفكر. الجماليات الانحطاطية هي مثالية تخيلية أسطورية، تؤكّد على أهمية الجمال وأساسيته لطرق الخبرة. وقد كان وايلد أحد أواخر منظّري ما قبل

(1) To the Editor of the *St. James's Gazette*, 26 June 1890, *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis (New York, 1962), 259.

(2) *Dorian Gray*, 67, 29.

(3) *Crime and Punishment*, trans. Constance Garnett (New York, 1944), 276.

(4) *Mademoiselle de Maupin*, 86-87.

(5) *The Wit and Humor of Oscar Wilde*, ed. Alvin Redman (1952; rept. New York, 1959), 213. The classy British title of this excellent but textually unreliable collection was *The Epigrams of Oscar Wilde*. Did the New York publisher underestimate American literacy?

الحداثة، الذين أصروا على عدم إمكانية فصل الفن عن الجمال. وقد تبنَّى الفن الحداثي، بتشوهاته ونشازه، فكرة جوتييه عن استقلالية الفن، لكنه ترك وراء ظهره عبادته للجمال. ومنذ الحرب العالمية الأولى، وحدهم هم محبو الجمال من المثليين مَن نفذوا فلسفلة جوتيه- وايلد، وطبقوها على الأنتيكات، والأوبرا، والسينما. ذلك القناع الفطن الذي أورثه وايلد للمثليين المعاصرين يحتوي- مثل صندوق الأثاث جاهز التركيب- الإطار الكلي لمرجعية الحنكة والجهبذة الانحطاطية.

إن الجمال تطرُّفي في شموليته، يودي بمن يتبعه إلى التفوُّه بأقوال تصيب بالذهول. على سبيل المثال، يقول وايلد، «لو كان للفقراء مجرد بروفيلات فقط، لكان من السهل حل مشكلة الفقر»[1]. هذا هو صوت وايلد الأپوللوني الحقيقي، قاس وقاطع. هل يعني أن قذارة الفقراء هي انبعاث لافتقادهم الجمال الجسدي؟ هل الجمال له خصيصة التحويل الروحاني؟ أم أن الجمال وببساطة من شأنه تمكين الفقراء من البقاء أحياء عبر الاستجداء أو اتخاذ أوضاع الرسم؟ فإضفاء قيمة على البروفيلات لا البشر، يمثل غطرسة طبقية تقف على مشارف العنصرية. وقد كان لدفاع وايلد هنا أن يكون على النحو التالي، حيث يقول في **الناقد كفنان The Critic as Artist** «إن الجماليات أعلى من الأخلاقيات»[2]. محب الجمال أعلى من: صيغة تذكرنا بالشخص الذي يمارس التمييز عند پاتر Pater في الأشياء، والأشخاص، واللحظات، إنه الهيراركي الصائغ للمفاهيم.

مثال آخر على الجماليات اللاأخلاقية عند وايلد: في مقاله **فساد الكذب The Decay of Lying** نجد الناطق بلسانه يصف اليابان بتعبير «الاختراع النقي»، والشعب الياباني «مجرد طريقة للأسلوب، اشتهاء بارع للفن»[3]. وكما الحال عند جوتييه وپاتر، فإن الفن يبني إدراكنا للعالم. وايلد يتأمَّل اليابانيين من المسافة البعيدة بعينه التشكيلية الباردة. وها هي زوجة لورد هنري تصرح «إنك لم تحضر أبدًا أيًا من حفلاتي، أليس كذلك سيد جراي؟ يجب أن تأتي. صحيح أنني لا أستطيع تحمُّل تكاليف نباتات السحلب، ولكنني لا أقتصد أبدًا مع الأغراب. إنهم يجعلون بيت المرء نابضًا بالحيوية»[4]. الأغراب كديكور داخلي.

---

(1) *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, in *The Prose of Oscar Wilde* (New York, 1935), 305.

(2) Wilde, *Selected Writings*, intro. Richard Ellmann (London, 1961), 117.

(3) Ibid., 30-31.

(4) *Dorian Gray*, 54-55.

في ستينات القرن العشرين، قام آندي وارول Andy Warhol «بتأجير» أعضاء حركته الانحطاطية السرية من أجل عرض في حفلات مانهاتن الأنيقة. والشاعر جيرارد مالانا Gerard Malanga، ذو الصدر العاري الجذاب جنسيًا والبنطلون الرياضي اللامع من الجلد الأحمر، تم التقاط صور له وهو معلَّق مثل لوحة على الجدران، وعلى خصره حزام. وفي خطاب من باريس Paris بعد خروجها من السجن، يصف وايلد خروجها في سهرة مسرحية مع حبيبها، اللورد ألفرد دوجلاس: «جلست بوسي Bosie إلى جوار **ألماني** كان يزفر بطريقة غريبة مخلِّفًا رائحة هي الأكثر عجبًا، بعضها عنصري. (الرائحة هي التي تفرِّق بين الأجناس العرقية)»[1]. وإني لألاحظ أن المثليّ من النمط الوايلدي Wildean ما زال يتكلَّم عن العرق والطبقة، بالجرأة المرحة نفسها. الجماعات المقموعة تميل إلى قمع جماعات فرعية أخرى. ولكن السحاقيات لا يتحدَّثن بهذه الطريقة. على العكس تمامًا، فالسحاقيات، من واقع خبرتي، هن شعبويات بعناد- ربما تكون هذه هي وظيفة أمومتهن المكبوتة. أما المثليون الذكور، فلديهم غريزة للهيراركية ليس لها مثيل في الثقافة المعاصرة، خارج الكاثوليكية الرومانية. فالهيراركية تفسِّر عقيدتهم الخاصة بنجم هوليوود، ذلك الذي تعلم فيه كثيرون وعلى نحو مبهر.

والهيراركية، الموضوع السري لرواية **دوريان جراي**، إنما تنبثق عن الحرفة الأپوللونية لوايلد كشاعر لما هو مرئي. فقد قال ذات مرة: «مثل جوتييه كنت دومًا واحدًا من هؤلاء **الموجودين المرئيين**»[2]. إنه الهيراركي أو صاحب المكانة الرفيعة بفضل جماله، دوريان نفسه موضوع لـ «تأثير» لورد هنري. وهنري يسير على نهج ڤوترين Vautrin المجرم الرئيسي عند بلزاك في إخضاع متخنِّث فاتن لإرادته. فهو يبدأ أول تحويل داخلي للفتى الجميل بغزو استقلاله الأپوللوني بالكلمات، التي يقاومها المخنَّثون الأپوللونيون. ومثلما يفعل وايلد نفسه، يستشهد هنري بالشاعر پاتر ويسيء تفسيره، منحرفًا بالتأمُّل المتوحِّد مع الذات عند پاتر نحو الممارسات العملية: «الطريقة الوحيدة للتخلص من الإغواء هي الاستسلام له... نسخة جديدة من مذهب العكوف على اللذات Hedonism- ذلك ما يريده هذا القرن». لقد اشتكى پاتر ذات يوم وبغرور قائلًا، «أود لو أنهم لا ينعتونني بالعاكف على اللذات hedonist. فالكلمة تعطي انطباعًا خاطئًا لدى من لا يعرف اللغة الإغريقية». وپاتر هنا إنما يناصر التحسين الإدراكي، وليس الفعل الجنسي. وقد كان مقدَّرًا لهلاك وايلد أن يأتي من إضفائه المادية على مذهب معلمه. فتأثير مونولوج اللورد هنري الطويل، على دوريان كان مباشرًا وسريعًا: «'قف!' أيها

(1) To Robert Ross, June 1898, *Letters*, 753.

(2) *De Profundis*, ibid., 509.

الدوريان جراي المحتار، 'قف!' أنت تحيرني». إنه ينعت كل من «الموسيقى» و«الكلمات» بأنها متعِبة «مريعة». فنظرًا لكون الموسيقى والكلام ظواهر ديونيسوسية، فإن دوريان يخبرها كإقحامات غريبة. وإطراء هنري يجعل دوريان ينفصل عقليًا عن نفسه للمرة الأولى: «الشعور بجماله جاءه مثل التجلِّي. إنه لم يشعر به من قبل». هذا الانقسام الذاتي يسفر عن الاتفاق أو العهد الذي نطالعه عند فاوست: فهو يرى صورته من البعد الجديد الذي يمكِّنه من رؤية ذاته. «لأوهبن روحي» للصورة؛ لتصبح هَرِمًا ويظل هو شابًا»[1]. دوريان كفتى أپوللوني جميل، يتخلى عما لم يملكه أبدًا قبل لحظة واحدة.

تجريب لورد هنري لدوريان تجريب جنسي رفيع جليل. فبتأمله وتفكره طوال الليل مع دوريان، يردِّد هنري أصداء جملة پاتر Pater العظيمة، من «خاتمة» رواية **الرينيسانس**:

كم كان فاتنًا على العشاء الليلة قبل الفائتة. حيث، بعينيه المتخوفتين، وشفتيه المتباعدتين في لذة خائفة، جلس قبالته في النادي. وكانت ظلال الشمعة الحمراء تبقِّع الدهشة اليقظة في وجهه باللون الثرى الوردي. وقد كان التحدُّث إليه مثل عزف رائع على الـڤيولينا. وقد استجاب لكل لمسة ورعشة للقوس... كان ثم شيء يختلج بصورة مريعة في ممارسة هذا التأثير. لا يوجد نشاط آخر يشبه هذا. فإسقاط روح المرء إلى صورة كريمة سمحة، وتركها تتوانى هناك لبرهة؛ والاستماع إلى رؤى المرء الفكرية تردَّد أصداؤها على شخص بكل الموسيقى المضافة للعاطفة والشباب؛ وإرسال مزاج المرء من حالة إلى أخرى، كما لو كان من خلاله ثمَّة سائل غامض أو عطر غريب؛ لقد كان الأمر ينطوي على فرح حقيقي... نعم؛ إنه كان يحاول أن يكون بالنسبة لدوريان جراي- ومن دون أن يعرف- الفتى بالنسبة للرسَّام الذي اخترع صيحة البورتريه الرائع. كان له أن يسعى إلى الهيمنة عليه- وكان في الحقيقة، بالفعل قد قطع نصف الطريق إلى ذلك[2].

تعد قائمة پاتر من الأشياء الجميلة، والتي تنتهي بـ «وجه أحد الأصدقاء» قائمة مكثَّفة بالإيروتيكية الذاتية. نحن لم نعُد في الجامعة المتقوقعة، بل في الخارج، حيث المدينة في مجتمع لندن متجدِّد الصيحات. إن إدراك پاتر السلبي المتعبد، يصبح عدوانية هيراركية، جماعًا عقليًا. الشكل البيضاوي الشاحب لوجه الصديق يحمر بحمرة جنسية متبجحة. في هذه اللحظة تحت ضوء الشمعة المشيع للحميمية العمومية، يخلق وايلد مخدعًا أو بستانًا ذكوريًا. حيث يلعب لورد هنري على دوريان ذي الشفتين المتباعدتين مثل فتاة، وكأنه آلة

(1) *Dorian Gray*, 25, 30, 26, 32, 33.

(2) Ibid., 44-45.

وترية، تمنحها أوربا أشكالًا أنثوية مثل الساعة الرملية. دوريان إذن هو آخر أعظم قيثارة ريح رومانسية. إنه مضروب ومسبور بكلمات أخلاقية، تمامًا مثل أناكتوريا. ولكن فيما تتحدَّث صافو عند سوينبرن بلسان الطبيعة العاصفة، فإن لورد هنري يصنع موسيقى حجرة بطابع الرومانسية المتأخرة. إن دوريان يُعدُّ أحد مقتنيات التذوق والخبرة الانحطاطية، تم فحصها بلباقة مثل جوهرة مرفوعة تحت الضوء. ولورد هنري يحصل- مثل المغوي الأرستقراطي في رواية **الأواصر الخطرة Les Liaisons dangereuses**- على اللذة الجنسية المعقلنة من فض غشاء بكارة براءة دوريان الوردية. في هذه اللحظة الكلاسيكية من الإيروتيكية الانحطاطية، نجد مسافة محب الجمال محفوظة كالعادة بين الأقنعة، مساحة مشحونة بالعين الليبيدية أو الشهوانية libidinous. هنري يسقط «مزاجه» على دوريان (عبر كلمة پاتر)، كما لو كان مزاجه هذا «سائلًا غامضًا أو عطرًا غريبًا» (پاتر مرة أخرى). تبدو هنا تذوق وخبرة الرومانسية المتأخرة، في العامل المنوي، بخارًا شبحيًا متحركًا ومتملِّقًا. سيطرة هنري العقلية تنبأت بها السيطرة المغناطيسية الكهربية لسيرافيتا على المعجب بها عند بلزاك.

إن لورد هنري يمر بتجربة مع حالة ذكورية من مصِّ الدماء، زارعًا مزاجه في دوريان، فهو مهووس به بالمعنى الجنسي والشيطاني. وباسل يزداد فزعًا من تبنِّي دوريان سخرية هنري وأسلوبه وحِكَمه. ليس للمخنَّث الأپولوني صوت خاص به؛ لذا فبمجرَّد اختراق حصانته ومنعته، يبدأ في التكلُّم بصوت الآخر. ودوريان واقع تمامًا تحت وساطة إله خفي، مثل وحي دلفي. وفي مراجعته للرواية، يصف پاتر البورتريه بأنه «شبح دوريان القرين doppelganger»[1]. وإني لأرى نمطًا ثانيًا من الشبح القرين، في علاقة هنري مع حاميه his protégé: دوريان **يصبح** لورد هنري.. الفتى الجميل تحول إلى محب انحطاطي للجمال. ويكتمل التحول عندما يرفق وايلد إلى دوريان كلمة «مترخرخ فاتر languidly». وهو اللقب الرمزي الشعاري لهنري منذ أول ظهور له[2]. ثمّ فعلٌ لجيلٍ مثليٍّ قد حدث؛ في استنساخ خنوثي/ هيرمافروديتي للأقنعة الجنسية. ويبدو التعليم مرة أخرى كمعاملة إيروتيكية. فنحن نرى التودد والمغازلة في ضوء الشمعة، المبادرة الجنسية والتخصيب الجنسي، والإثمار الانحطاطي. لورد هنري المهيمن، وكأنه يفقس دوريان المعاد صنعه من جبينه العاجي البارد.[3]

(1) *Selected Writings of Walter Pater*, 266.

(2) *Dorian Gray*, 165.

(3) هذه استعارة إيحائية تذكرنا بميلاد أثينا من جبين زيوس، راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب. [المترجم].

أما دوريان نفسه، فيهيمن على باسل، وذلك باعتراف الفنان نفسه، أي وايلد. باسل يتذكر أصل خضوعه، في حفل سواريه مزدحم في لندن. الأمر أشبه بلحظة الصبابة عندما يقع ساراسين عند بلزاك تحت سحر الفتى مغني الأوبرا المخصي.

«فجأة أصبحت واعيًا بأن شخصًا ما كان ينظر إليَّ. والتفت في نصف استدارة؛ فرأيت دوريان جراي للمرة الأولى. وعندما التقت عينانا، شعرت بالشحوب يسري في وجهي. تملكني إحساس مثير بالرعب. وقد عرفت أنني أصبحت وجهًا لوجه أمام شخص كان عبارة عن شخصية شديدة الفتنة والسحر، إلى درجة أنني لو سمحت لها أن تفعل ذلك، لابتلعت طبيعتي كلها، روحي كلها، بل وفني نفسه».

المثليون يتعرَّفون أحيانًا على بعضهم بعضًا بواسطة التقاء غامض وصعب بالأعين، في مجاز للعدوانية الغربية. ومصدر هذه الفقرة نجده في محاورة **فيدروس Phaedrus** لأفلاطون. شحوب باسل ورعبه يمثلان «الرجفة» و«الهلع»، والحمى و«التصبُّب عرقًا»، تلك الحالات التي تصيب الفيلسوف حين يواجه تجسيدًا إنسانيًا لـ «جمال حقيقي»؛ «فهو بوصفه مبصرًا به، فإنه لا محالة يُجلُّ الجمال كما لو كان يجلُّ إلهًا»[1]. الأفلاطونية ذاتية الشبق سافرة بوضوح في الاعتراف التالي لباسل:

«أي دوريان.. منذ اللحظة التي قابلتك فيها، كان لشخصيتك الأثر الأكثر استثنائية عليّ. لقد وقعت تحت هيمنتك، بروحي وعقلي وقوّتي. لقد أصبحتَ بالنسبة لي التجسُّد المرئي لذلك النموذج المثالي الخفي الذي تسكننا ذكراه نحن الفنانين مثل حلم رائع. لقد عبدتك... وأنا أكاد ألا أفهم بنفسي كنه ذلك. حسبي أنني أعرف أني قد رأيت الكمال وجهًا لوجه»[2].

ليست القضية هنا في الرغبة الجنسية العادية. فالمثالية الإغريقية تمجيد للعين، وليست مزادًا للأحاسيس. أبوللو يعيش نهارًا، وديونيسوس يعيش ليلًا. وباسل لا يسعى إلى أن ينام مع دوريان، بل إلى أن يرسم صورته. ورسم البورتريه ليس نوعًا من التسامي، بل كمالًا مفاهيميًا. الرسم، طريقة أيقونية أبوللونية، تحافظ على منزلة دوريان الهيراركية، وعلى المسافة التي يتَّخذها محب الجمال وترمز إلى الخضوع الرومانسي المتأخر، التأمُّلي، للشيء الذي يضفي عليه الفنان حالة إيروتيكية. الخضوع للشخص كشيء فني يفسر خنوثة جميع محبّي الجمال. مثل هذا الخضوع، كما رأينا لا يطاق بالنسبة إلى صافو الذكورية عند سوينبرن، تلك التي يتصاعد إعجابها بجمال أناكتوريا ليصل إلى حد سادية.

(1) *Phaedrus*, 34.
(2) *Dorian Gray*, 12, 128.

واللقاء الأول بين باسل ودوريان، يثير أيضًا أحد المبادئ الرومانسية الأساسية، ألا وهو مصُّ الدماء vampirism. ففي منتصف الحفل، يشعر باسل بأحد ينظر إليه. كما أن تحديق دوريان محسوس، مثلِ ذلك النوع من التحديق التي تسعى الملكة نيسيا Queen Nyssia عند جوتييه- كما نتذكّر- إلى محو آثاره، وغسله من على جسدها. إن له تأثيرًا فائق الحس غريبًا على باسل، لأنه تعبير عن تأكيد هيراركي مفاجئ، مُورس عرضًا بواسطة فاعل أو شخص ما زال غير واعٍ بقوته. وعندما تلتقي عيناهما، يشعر باسل بأن دوريان «شديد السحر والفتنة» إلى درجة أنه قد «يمتصه، أو يبتلعه». في هذه اللحظة من التثبيت المرئي، يهيمن دوريان- كمصَّاص دماء- على مجال الاتصال بالعين. وباسل المتسمِّر كمن مُورس عليه تنويم مغناطيسي، يشحُب وجهه فعليًا، مثل ضحية مصَّاص الدماء النازفة. إلا أن وايلد يعطي العنصر الشيطاني مجالًا أپولونيًا. فباسل وبطريقة ما يقبض على «شخصية» دوريان، من دون أن ينبس ببنت شفة. فهو فقط يرى دوريان ولا يسمعه. ثم تكثيف غير مريح لصوت مُحدِق بالغرفة. الوعي المتنور يتدفَّق إلى المرئي. فتجلي باسل يحدث في وادٍ من الصمت المقدس، لا يمكن للضوضاء أن تخترقه، إلا بأن تكون أكثر حشرجة وإزعاجًا. ونحن هنا إنما نشهد أحد أعظم التجليات الأپوللونية في الأدب الإنجليزي. فالأپوللونية طريقة للصمت: وشخصية دوريان، مثل شخصية بيلفويب Belphoebe في دخولها المبهر اللامع إلى قصيدة **الملكة الأسطورية Faerie Queen**، أي مرسلة بوسائل فيزيقية ومرئية تمامًا. وهذا قانون تمثيلي representational للأقنعة الجنسية الوثنية.

إن وايلد يصف رسم باسل بأنه «بورتريه لشاب ذي جمال شخصي استثنائي». شخصي: أي نوع آخر هذا الذي يمكن لجمال إنساني أن يكونه؟ إن هذا السياق التعبيري الشبقي الذاتي، يعني أن دوريان يتمتَّع بجمال الشخصية، ولكن ليسِ الشخصية كما هي مفهومة على نحو طبيعي. ففي محاكمته الأولى، تُرِكَ وايلد مع المحقِّق الذي يستنطقه للتأكُّد من أقواله في تحقيقات سابقة، والذي كان يتلو بصوت عالٍ بعضًا من اعتراف باسل لدوريان:

«**المحقِّق إدوارد كارسون**: هل تعني القول بأن هذه الفقرة تصف المشاعر الطبيعية لرجل تجاه رجل آخر؟

وايلد: قد يكون هذا هو الأثر الناتج عن شخصية جميلة.

كارسون: شخص جميل؟

وايلد: لقد قلت: «شخصية جميلة». يمكنك وصفها كما تشاء. لقد كانت شخصية دوريان جراي من أكثر الشخصيات البارزة الجديرة بالملاحظة»[1].

(1) Ibid., 7. *The Trial of Oscar Wilde*, ed. H. Montgomery Hyde (New York, 1962), 112.

إن صيغة كارسون «شخص جميل» تحمل تصريفًا أخلاقيًا، سرعان ما يقوم وايلد بتصحيحه. فعبارته كانت «شخصية جميلة» عبارة غير مبالية بالأخلاق. فالشخصية بالنسبة إلى وايلد، حقيقة، وهبة. فهي ليست صفة أو خاصية شكلتها التربية أو الأخلاقيات. والشخصية عنده بارزة، من النوع الذي ينتمي إلى رتبة السلطة والفتنة، المحدَّدة سابقًا في سلسلة الوجود العظمى. إنها بنية مرئية. وقد تناولنا من قبل الحالة الخارجية والمسرحانية للشخص الروماني الإغريقي، كإسقاط عمومي، مرئيّ مجازًا. ويُعدُّ أوسكار وايلد أكثر الكتاب الإنجليز إضفاء للدراما على الذات، يحوِّل استعارته أو مجازه تحويلًا حرفيًا. فهو بربطه بين المثالية الإغريقية وخبرة وحنكة الرومانسية المتأخرة وذوقها الخاص، إنما يتخيَّل الشخصية كأيقونة مشعَّة للمادية الأبوللونية، في الإجمال شبه الإلهي للعالم المرئي.

إن الشخصية أحد العناصر المركزية لنظرية الأدب عند وايلد، فهي القياس لكل من الفنان والناقد. وهو يقول: «فقط وبتكثيف شخصيته الخاصة، يمكن للناقد أن يفسِّر شخصية وعمل الآخرين... وبما أن الفن ينبع من الشخصية، فإنه لا يمكن أن يتكشَّف إلا للشخصية فقط»[1]. تأتي هذه الفكرة من عند والتر پاتر. ولكن، ثمَّ فرق هائل بين «مزاج» پاتر و«شخصية» وايلد؛ فالأول، مزاج ضبابي ومتلقّ، والشخصية، صلبة ومهيمنة. ومسرحية **أهمية أن تكون جادًا The Importance of Being Earnest**، تمثل مشهدًا لصلابة هذه الشخصية الوايلدية. رواية **دوريان جراي** تجعل الشخصية هيراركية على الطريقة الإغريقية، ولكنها أيضًا تروِّج وتعزِّز رؤية رومانسية لسر الجنس والسلطة. فإن قصيدة **كريستابل** لكولريدج هي وحدها فحسب التي تتجاوز **دوريان جراي** كتحليل لعمليات الجاذبية والفتنة الخفية الباطنية.

لا توجد كلمة في رواية **دوريان جراي** أكثر ظهورًا من كلمة «fascinating» جذاب، أو فاتن، أو خلاب، أو ساحر (حسب السياق- م). فهي تشير إلى شخص، وخبرة، وعقار، وكتاب (رواية **ضد الطبيعة**، التي «تسمَّم بها» دوريان). وتنتمي ثيمة الجاذبية أو الفتنة إلى رومانسة الهيراركية في الرواية. السؤال الذي لم يلقَ ردًا في التاريخ، هو كيف يمكن لفرد أن يتحكَّم في جماهير من الناس. فرويد يتحدَّث عن جمال ونرجسية «فتنة» كل النساء، النرجسية لها «جاذبية عظيمة» على الآخرين، بسبب ذلك «الاكتفاء الذاتي والمنعة» التي يشترك فيها الأطفال مع القطط[2]. السياسيون النرجسيون يحثُّون على استثمار وجدان الجماهير، وعواطفهم عبر عملية من الجاذبية والفتنة.

---

(1) *The Critic as Artist*, in *Selected Writings*, 78-79.

(2) «On Narcissism,» in *Collected papers*, trans. Joan Riviere (London, 1956), 4: 46.

ولقد سبق وقارنًا كاريزما اللورد بايرون وإلفيس بريسلي، بكاريزما دوق باكينجهام الأول الانتهازي. ويرى ماكس ڤيبر Max Weber الكاريزما كـ «قوة إلهية استثنائية وخارقة للطبيعة»، يجب أن يتم الإفصاح عنها من جانب أمير حرب في صنائع بطولية، أو من لدن معجزات نبي[1]. وأنا أشك في هذا التعريف طالما أنه يجعل الكاريزما معتمدة على أفعال أو تأثيرات خارجية. وكان أول استخدام للكلمة الإغريقية **Charisma** التي تعني («هبة، فضل، نعمة») من جانب المسيحية في أوائل عهدها، إنما يأتي بمعنى هبة الشفاء، أو براء الألسنة ونطقها. ولكنني أرى الكاريزما بوصفها ما قبل مسيحية تمامًا. فأثينا تهب أخيل الكاريزما، عندما تلقي «بسحابة ذهبية حول رأسه»، وتجعل جسده باعثًا «وهجًا من النور»، وهي تمنح الكاريزما إلى أوديسيوس في جزيرة فاسيا Phaeacia: فهو يصبح «أطول، وأكثر جَلدًا»؛ وشَعره يصبح أكثر كثافة، مثل «نبات المكحلة أو الياقوتية في تفتحه»؛ يكون «مشعًّا ببهاء وألق»[2]. يقول زينوفون Xenophon إن جمال الرياضي المنتصر، مثل «اللمعان المفاجئ لنور في الليل، يجبر الجميع على النظر إليه»، «الجمال في جوهره شيء ملوكي»[3]. وقد كانت الكاريزما في القِدم الكلاسيكي، تعني بالضبط ما تعنيه في الإعلام الجماهيري الوثني: فتنة glamour، وهي كلمة اسكتلندية ترمز، كما يشير كينيث بيرك Kenneth Burke، إلى «غيمة ساحرة في الهواء»، تحيط بالأشخاص أو الأشياء[4]. الكاريزما هالة خشوع تحيط بشخصية نرجسية. وهي تتدفَّق للخارج من بساطة أو وحدة الكيان الرزينة والحيوية المتزنة. ومن ثَمَّ، فإن التوافق يكون سمحًا، وانعدام الشخصية يكون مسيطرًا آمرًا. والكاريزما إشعاع ينتج عن تفاعل عناصر الذكورية والأنثوية في شخصية موهوبة. فالمرأة الكاريزمية تتمتَّع بقوة وقسوة ذكورية. والرجل الكاريزما يتمتع بجمال أنثوي فاتن. كلاهما ساخن وبارد، يتلألآن بحب ما قبل جنسي للذات.

إن وايلد يمنح دوريان جراي كاريزما نقية. فدوريان ذو مكانة رفيعة طبيعية، يمارس سيطرته بجماله «الفاتن»، ويجر الجنسين نحوه ويصيب الإرادة الأخلاقية بالشلل. ونرجسية هذا الفتى

(1) *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. And trans. H. H. Gerth and G. Wright Mills (New York, 1946), 262, 249.

(2) *Iliad*, 342. *Odyssey*, 108.

(3) *Symposium*, in *Xenophon*, trans. O. J. Todd (Cambridge, Mass., 1968), IV:537.

(4) *A Rhetoric of Motives*, 210.

الجميل لها توابع كارثية: انتحار، وقتل، وشر. فدوريان يثير حالة من التنويم المغناطيسي وسط رفاقه من ذوي الأصل الكريم، ولكنها حالة ليست موجهة نحو هدف عام، ولا حتى نحو الاستبداد. وها هو باسل يتساءل:

«لماذا صداقتك فاتكة بالشباب؟.. لقد ملأتهم بجنون المتعة. وقد نزلوا إلى الأعماق. أنت قدتهم إلى هناك. نعم، لقد قدتهم إلى هناك، وتستطيع أن تبتسم، كما تفعل الآن.. إنهم يقولون إنك تفسد جميع من تكون معهم بحميمية، وأن دخولك أي منزل كاف ليسفر عن نوع ما من العار».

إن الإغواء يعني حرفيًا «السير على ضلال». وقد أصبح التأثير الـپاتري Paterian إغواء وإكراه. ودوريان إذ يشيطن تابعيه، فهو يدمر النظام الاجتماعي. إنه خنثوي منتم إلى مرحلة الرومانسية المتأخرة، أكثر من انتمائه إلى مرحلة النهضة، لأنه مرتبط بالمنفعة العامّة. ودوريان يحبط التواصل السلالي، شأنه شأن آلسيبياديس المثلي. فهو منفيّ ومحروم من المعاشرة وجميع الحقوق، من جانب كبار الموظفين والقضاة archons ممن يظهرون رسميًا استياءهم بتركهم قاعة النادي، أو الرحيل من المكان وقتما يدخله دوريان. إنه يخلق داخل المجتمع كونًا مغايرًا مشاغبًا، مستعمرة من عبادة الأصنام الوثنية pagan idolatry. وها هو وايلد متحدِّثًا عن أحد معجبي دوريان ذي المصير المشؤوم، قائلًا: «بالنسبة له، كما بالنسبة لكثيرين آخرين، كان دوريان جراي نمط كل شيء رائع وفاتن في الحياة»[1]. جمال ذكوري متطرِّف، مثل أغنية جنية البحر، تغوي بالتدمير.

ودوريان إنما يؤثِّر بفعل سحر وثني، على كل ظواهر الصبابة المتعدِّدة هذه. ففي عالم لندن الشمالي، يلقَّب بـ «الأمير الساحر»، هذا كليشيه مقصود منه أن نسمعه بمعناه الباطني الأقدم. أي صاحب المكانة الرفيعة كساحر. إن دوريان يتمتَّع بـ «سحر غريب وخطير»، إنه لا يسحر بالكلمات بل بالكاريزما المرئية. السيد هابارد Mr. Hubbard، صانع البراويز الشهير، يأتي على الفور إلى مزاده «كقاعدة ثابتة. فهو لم يترك أبدًا متجره. لقد كان ينتظر الناس أن يأتوا إليه. ولكنه دائمًا ما قام باستثناء من أجل دوريان جراي. لقد كان ثَمَّ شيء في دوريان فتنَ الجميع وسحَرهم. لقد كان من دواعي السرور حتى أن يراه». والمساعد الصغير في المتجر يتصرَّف بالطريقة نفسها: «فها [هو] ينظر خلفه نحو دوريان نظرة من التعجب الخجول، في وجهه الفظ المفتقد للحسن. فلم يكن قد سبق له أن رأى أحدًا في مثل هذا البهاء الساحر من قبل». مثل نجم السينما أو الموسيقى الشعبية، يجر دوريان المثليين إلى استجابة ذات ميول مزدوجة

(1) *Dorian Gray*, 167, 184.

جنسيًا. وها هو مكتئب يتمشّى في كوفنت جاردن Covent Garden: «سائق عربة يتّشح ببياض دخاني، عرض عليه بعض حبّات الكريز. شكره، وتساءل: لماذا رفض قبول أية نقود مقابل هذا الكريز؟ وبدأ في أكلها غير مبالٍ»(1). الرجل يقدّم عرضًا وثنيًا صامتًا لجمال دوريان الأخاذ، مستثارًا بفعل عاطفة لم يكن بوسعه الإفصاح عنها.

إن دوريان جذّاب بالمعنى الأصلي للكلمة. فهو يحشد خيال الآخرين نحو ذاته، بفعل قوة مغناطيسية فطرية وُلد بها. ولقد أخبر وايلد حكاية رمزية أسطورية لريتشارد لا جالين Richard Le Gallienne، تبدو في ظاهرها حول مشكلة الإرادة الحرَّة، يقوم فيها مغناطيسًا بالتسلل إلى وعي مجموعة من برادة الحديد steel filings كثيري الكلام، ممن انجذبوا إليه انجذابًا غامضًا. ولطالما تحدَّث وايلد عن «جاذبية» الشخصية. على سبيل المثال: «إن الخبث أسطورة اخترعها أشخاص صالحون؛ لتعليل الجاذبية المثيرة للفضول لدى الآخرين». وهو يعني أن الصالحين محكومون بنظم مجرَّدة، أخلاقية واجتماعية، بينما الخبثاء فمحكومون بالشخصية وحدها، «تكثيف شخصياتهم»، كما يصوغها في مقام آخر، مولدة فتنة مغوية(2). وهذا واضح في المخطوطة الأصلية لمسرحية أهمية أن تكون جادًا:

«آنسة بريزم: إنني لا أتفق إطلاقًا على ما يستحقه مستر إرنست. إنه شاب سيئ على طول الخط.

سيسلي: للأسف هو بالفعل كذلك. إنه التفسير الوحيد الذي يمكن أن أجده لجاذبيته الغريبة»(3).

وفي مقام آخر يشير وايلد إلى أن: «جميع الناس الفاتنين أغبياء. إنه سر جاذبيتهم»(4). إنهم مفسَدون لأن مذبحهم مزدحم بأكوام من المفاسد، الهدايا، من كل نوع. والكاريزما الألوهية تفصل الكاهن، أو صاحب المنزلة الرفيعة، عن التواصل عبر حيِّز من الامتياز. يقول لورد هنري عن دوريان: «لم أتدخل أبدًا في ما يفعله الأشخاص الفاتنون. فإذا كانت ثمَّة شخصية

---

(1) Ibid., 70, 158, 134, 138, 101.

(2) *Phrases and Philosophies*, 305. *De Profundis*, 425.

(3) *The Original Four-Act Version of «The Importance of Being Earnest,»* foreword by Vyvyan Holland (London, 1957), 62-63.

وأود التعبير عن امتناني للسيد روبرت كاسيريو Robert L. Caserio على ما لفت انتباهي إليه من التفاوتات بين النسخة الحالية التي تتكون من ثلاثة فصول من مسرحية «أهمية أن تكون جادًا»، والنسخة الأصلية التي تتألف من أربعة فصول والتي قلصها وايلد نزولًا منه على طلب منتجه لإتاحة الوقت لرفع الستار.

(4) *Sebastian Melmoth*, in *Prose*, 655.

تفتنني، فإن أيًا كانت الطريقة التي تختارها تلك الشخصية في التعبير، تكون سارة تمامًا بالنسبة لي». الشخصية النرجسية، مثل الشخصية الذهانية psychotic، تعيش وفق قوانينها الخاصة. مثلما يغمغم باسل دون ارتياح، «نزوات دوريان قوانين للجميع، فيما عداه هو نفسه»[1].

إن رواية **صورة دوريان جراي** تنطلق من مصادرها الإغريقية، في هذا النمط الخطر من الفتنة الرومانسية المتأخِّرة. ويؤدي الخضوع لشخصية جميلة إلى تدهور وموت. في العلاقات الهيراركية عند أفلاطون وشلي، لا توجد متعة سادومازوخية في المعاناة. على العكس تمامًا، المخيلة تكون مبجَّلة، مكملة ومطهرة نفسها في التأمل الأپوللوني. ولنتذكَّر السرعة التي قلب بها شلي إميليا فيفيان، عندما لم تعد خادمة لأغراضه الفنية. ولكن الإيروتيكية، في الرومانسية المتأخرة الانحطاطية، تكون قهرية في نهاية الأمر. باسل المعترف لدوريان «لقد عبدتك أكثر من اللازم»، هو ذبيح أمام رائعته البديعة، رمز عبوديته الانحطاطية[2]. رواية **دوريان جراي** هي أيضًا رومانسية متأخِّرة في احتوائها على فاتن ذكر، بدلًا من فاتنة أنثى. حيث إن الفتى الجميل مناهض لما هو أرضي سفلي، وحيث إن الجماليات تستند إلى انحراف وزوغان عن الطبيعة، فإن تعدِّي الأنثى على عالم رواية وايلد الوجداني، يكون تعدّيًا ضعيفًا للغاية. لا توجد إلهة تحب هذا الأدونيس. وسيبيل ڤان Sibyl Vane عاطفية، مخلوق مرسوم بشكل سيئ. ووفق مبدئي الخاص بالأيقونية النفسية psychoiconicism، فإن سيبيل وأمها- مثل السير ليولين Sir Leoline في قصيدة **كريساتبل**- تفقدان طاقتهما التخيلية لصالح الخنثى المهيمنة. وكتابة وايلد، مثل كتابة پاتر، لا يوجد بها سوى امرأة وحشية واحدة فقط من العالم السفلي، هي سالومي. فرواية **دوريان جراي** تحكمها حكومة ثلاثية. القادة الذكور الثلاثة يتسامحون مع ما هو مؤنث فقط كعنصر مكون لخنوثتهم.

كثيرًا ما يواجه المرء سوء الإدراك بأن دوريان جراي كان مصبوبًا على قالب عشيق وايلد، اللورد ألفريد دوجلاس الوسيم وسامة صبيانية. ولكن وايلد لم يلتقِ دوجلاس سوى بعد نشر رواية **صورة دوريان جراي**. إذن كان خلق دوريان أو إبداعه مقدمًا على هذه العلاقة. إنه فتى ينتمي إلى القِدم، منحه وايلد صيغة حديثة معقدة. فوايلد يكتب إلى دوجلاس عن «روح الفنان الذي وجد مثاله فيه، روح عاشق الجمال التي ظهرتَ له ككيان كامل لا تشوبه شائبة»[3]. لذا، فإن المواجهة الأولى لوايلد مع دوجلاس- بعد نشر الرواية- كانت إنجازًا أو إكمالًا

(1) *Dorian Gray*, 85, 23.
(2) Ibid., 175.
(3) May 1895, *Letters*, 397.

أفلاطونيًا، تمامًا مثل أثر لقاء شلي مع إميليا فيفياني، يُعدُّ تجليًا باهرًا لشخصية المخنَّث الواردة في قصيدته التي كان قد أتمها للتو، وهي **ساحر(ة) الأطلس**.

غير أن شلي كان قد كتب قصيدة أعظم بعد ذلك، وهي **روح في روحي/ إيبساكيديون Epipsychidion**، حيث لم تكن هناك **علاقات جنسية** بين نفسه وبين إلهته الخنثى المتنبِّئة بذاتها. أمَّا وايلد، متناسيًا تقشف وزهد سقراط مع آلسيبياديس Alcibiades، ارتكب خطأً قاتلًا متمثِّلًا في التزاوج مع صورته التمثيلية المثلى. ولنتذكَّر كيف كان مانفرد المجنون عند اللورد بايرون، يقفز إلى التحويل الحرفي المهين نفسه. ولكن وايلد في **صورة دوريان جراي**، يكون على صواب حين يصوِّر الفتى الجميل كشخص مدمر. لقد جرَّ دوجلاس وايلد إلى التتيم والوله المرتبط بالرومانسية المتأخرة، وهو ما أخلَّ بحكمه على الطبيعة، وأودى بمساره المهني وهو في قمة شهرته، وقوته الفنية. وقد كتب وايلد إلى دوجلاس فيما بعد قائلًا «إن أساس الشخصية هي قوة الإرادة. وقوة إرادتي، أصبحت خاضعة تمامًا لقوة إرادتك»[1]. بطفولية حمل دوجلاس وايلد على رفع قضية ضعيفة الأركان ضد والده؛ من أجل تشويه السمعة. والده ماركيز مقاطعة كويزبيري Marquess of Queensberry. وهذا أول الأحداث السريعة التي كانت كفيلة بأن تفضي إلى اتهام وايلد وسجنه بتهمة المثلية الجنسية. وهي التهمة التي لم يبرأ منها أبدًا. ولقد مات قبل أوانه، بعد مضي ثلاث سنوات على هذه الواقعة. وهو تحديدًا في السادسة والأربعين من عمره. وكان وايلد بالفعل مذنبًا بالتحويل المادي الشهواني للمذهب الپاترياني Patrian من خلال الانحراف الذي وجدناه عند اللورد هنري من المتأمِّل إلى الفاعل. وكانت علاقته مع دوجلاس تمثِّل الصورة الأكثر خطورة لهذا التحويل، أو إضفاء المادية على عملية التأمل. وقد كان مجبرًا على تكبُّد آلام واقع عام، وهو كشف تم التنبؤ به على مدى نصف قرن من خلال نظرية الكارثة المنتمية إلى الرومانسية المتأخرة. فسقوط وايلد عام 1895 أنهى الجماليات والانحطاط.

إن الفتى الجميل لم يتحرَّك بعمق أبدًا، بفعل الكوارث التي يجلبها على معجبيه، حيث إنه نادرًا ما يكون على وعي بما يدور خارجه. وحشيّته، وغياب الرحمة من قلبه، هي سمات **عدم المبالاة الأپوللونية**، شيء أشبه بانعدام الانفعال عند الرواقيين. ففي خطاب طويل ومرير إلى دوجلاس كتبه وايلد من السجن، يرفض فيه تمامًا التهمة، كأمر مستحيل ومناف للطبيعة، مستنكرًا أن يكون ذا أثر سيئ على شاب مرهف الحس والعواطف. ونراه يسأل: «أي شيء فيك أنت، بربك، أمكنني التأثير فيه؟ عقلُك؟ لقد كان ينقصه التطور. مخيلتُك؟ كانت ميتة.

(1) *De Profoundis*, *Letters*, 429.

قلبُك؟ لم يكن قد ولد بعد»[1]. وقد يسأل أحدُنا، لماذا يمكن لوايلد من أصله أن ينجر إلى رجل بهذه الوضاعة؟ إن المحب الحقيقي للجمال دائمًا ما يكون محبًا عاشقًا لجمال نرجسي. وقائمة وايلد التي أدرج فيها عيوب دوجلاس، ليست زاعقة حادة، ولا بلاغية. إنها متسقة تمامًا مع التاريخ الغربي الطويل للفتى الجميل، الذي هو عبارة عن شيء، شيء فني. ووايلد وهو يستشيط غضبًا في السجن، ببساطةٍ حوَّل المنظور إلى الحقيقة نفسها التي لا تتغير.

بعد اعتراف باسل بالإعجاب، ينساق دوريان جراي إلى التفكير، متسائلًا: «لو لم يكن من المقدَّر له أن يكون خاضعًا لشخصية صديق له»، «هل سيكون ثمَّة أحد سيملؤه بنوع غريب من عبادة الأصنام؟»، بوصفه الفتى الجميل الواضح، لا يمكن أن يقع في حب أحد- سوى نفسه. وصورته هو في المرآة تملؤه بـ«نوع غريب من عبادة الأصنام». دوريان يقع في خضوع إيروتيكي للّوحة التي رسمها له باسل. فبمجرد أن رآها تنتهي، نراه يصرح قائلًا «إنني واقع في حبها». ها هي الإيروتيكية الذاتية سافرة الوضوح. فهو لاحقًا نراه يقبّل «الشفاه المرسومة»، مثل نارسيس «في الغالب متيَّم ومغرم بها». وفيما تأخذ اللوحة في التدهور «نراه يزداد غرامًا بجماله»[2]. صورة دوريان جراي هي المعبود الفيتشي لعقيدة حب الذات في الرومانسية.

إن الصور الساحرة موتيفة لرومانسة تقليدية. ففي القصة القصيرة **البورتريه البيضاوي The Oval Portrait** لآلان پو Poe، نجد رسم الفنان يستنزف الحيوية من عروسه، التي تموت في اللحظة التي يكتمل فيها البورتريه الخاص بها. ولكن لم يكن هناك أبدًا، مثل هذا الاتصال المستعر المكثف الذي كان لدى دوريان مع صورته. فالانسجام في مرحلة الرومانسية العليا بين الإنسان والطبيعة، تحول في الرومانسية المتأخِّرة إلى استعباد الإنسان بالعمل الفني. وصورة دوريان جراي تشبه المرآة السحرية في **بيضاء الثلج Snow White**، التي تستشيرها الملكة الساحرة، مثلما يفعل دوريان. والحقيقة أن دوريان يسمِّي اللوحة «أكثر المرايا سحرًا». غير أن مرآة **بيضاء الثلج** كانت تتمتع بشخصية متمايزة تمامًا عن شخصية مالك المرآة، تلك التي نراها تسدي إليه ملاحظات جريئة، غير سارة. إذن ثمَّة «تعاطف مريع» بين دوريان وصورته: «ذرة تنادي ذرة في حب سري من الألفة الغريبة»[3]. الرجل واللوحة مرتبطان عبر الإيروتيكية الذاتية المؤلِّهة للذات عند دوريان. وعبارة «حب سري» تأتي من «الوردة العليلة» عند بليك Blake التي يقوم دوريان بتمثيل تلافيفها الخنوثية: فهو يقف بمرآة أمام

(1) Ibid., 500.
(2) *Dorian Gray*, 130, 35, 119, 143.
(3) Ibid., 119-20.

لوحته في الغرفة المغلقة، ناظرًا من وجه إلى آخر في استغراق متوحِّد للذات. وجوه دوريان الثلاثة المحبوسة داخل الغرفة في هذا المشهد، إنما تذكِّرنا بإناث الخزانة الزجاجية الثلاث عند بليك، في نوع من الدعاية أو الترويج للذات بإذلال. كما أن هذا التابلوه يذكرنا أيضًا بحوار سارداناپالوس المتأنِّث مع مرآته عند بايرون. وفي مقامات أخرى، يقول وايلد «حب المرء لذاته هو بداية رومانسة تدوم طول الحياة»[1]. وفي هذه العقيدة الوثنية السرية، يكون دوريان هو الإله، والكاهن، والنصير أو الولي، متعبِّدًا في صورته الذاتية المنحوتة.

إن التصوير الأيقوني للعمل الفني يُعدُّ أكثر تطوُّرًا عند وايلد، منه عند إدجار آلان بو Poe. فصورة دوريان جراي تمثِّل صنمًا معبودًا، مثقَّلًا بسر الحياة mana. فباسل وبعد أن شعر بارتياح بمجرد مغادرة الصورة الاستوديو الخاص به، يتذكَّر «الفتنة التي لا تُطاق التي يسببها وجودها». فاللوحة تمثِّل شيئًا شريرًا مصَّاصًا للدماء، يغزو وعي خادميها من البشر. وإرهاصة باسل بأن شخصية دوريان سوف «تمتصه» امتصاص مصَّاصي الدماء، نطالعها في ثوبها الدرامي في علاقة دوريان بصورته. الصورة تمتص الطاقة الذهنية لدوريان إلى درجة الهوس. فهو لا يمكنه التوقف عن التفكير فيها. وهي تتداخل حتى في مسراته ومتعه: في منزله الريفي، «قد يترك ضيوفه فجأة مندفعًا عائدًا إلى المدينة؛ ليتأكَّد من أن الباب لم يعبث به أحد، وأن الصورة ما زالت هناك»[2]. الصورة بالمعني الحرفي تأسر دوريان، تتحكَّم فيه بمغناطيس يحاكي مغناطيس سحره الفاتن على الآخرين. ومثل شريك أو عاشقة غيورة، نجدها تستدعيه، من العالم الخارجي، إلى الخلية التي تقبع هي فيها بلا هواء. ودوريان لا تهدأ سيرته أبدًا، إلا عندما يكون هناك أمامها. بينه وين صورته صلة شبحية كالحبل السُّري، ومثل الرباط المحارمي بين التوائم الرومانسية.

وفي أواخر الرواية، نجد دوريان يشكو «شخصيتي أصبحت عبئًا بالنسبة لي». لقد قام بتكثيف شديد لشخصيته بالأسلوب الوايلدي Wildean إلى درجة أنه أضفى الحياة على صورته في المرآة. وها هو قرينه الآن، متشرِّبٌ بالقوة، يسعى إلى المصادرة على هوية أصله البشري. الصورة تتغذَّى على دوريان، إلى أن يصل به الحال- في لحظة يأس- إلى قتل باسل، كقربان دم تكفيري أمام شيء معبود **objet de culte**، يحارب من أجل تحرير نفسه. إلا أن الصورة لن ترضى بغير دوريان بديلًا، كضحية. فالفينالة تُعدُّ من أبشع وأغرب اللحظات في الأدب عمومًا. بقتل دوريان، تحقِّق الصورة منتهى وأقصى حالته من التغذِّي على الدماء،

(1) *Phrases and Philosophies*, 309.

(2) *Dorian Gray*, 129, 157.

مستعيدة وبانتصار، كل العجب الذي يكتنف شبابها الرائع وجمالها»[1]. إن الصورة تعثر على إكسير الحياة بسفك دماء دوريان.

ثمَّ فعل صوفي غريب يحدث. دوريان يطعن اللوحة، وعند العثور عليه نجد السكين مغمَدة في قلبه. وهنا يتذكّر المرء ساراسين عند بلزاك، التي تهاجم عملًا فنيًا حيًّا، فقط ليكون هو نفسه مذبوحًا؛ أو الماركيزة أيضًا عند بلزاك التي تفلح في هجومها بالسلاح الأبيض على الشيء الثمين المحبوس؛ لأنها خنوثة أنثوية للقوة الأرضية السفلية. أو وليام ويلسون William Wilson عند إدجار آلان بو Poe الذي يوقع غريمه في حبائل غرفة صغيرة، ويقوم بخزقه وتسفيده؛ ليكتشف فيما بعد أنه قتل شبيه في «المرآة»، ومن ثم ذاته الأخلاقية. كيف انتهى الحال بسكين دوريان إلى قلبه؟ نحن لا نسأل في العادة أسئلة طبيعية مع مواقف من وحي الخيال الساحر. فموت دوريان متزامن مع الضربة التي وجَّهها. ولكن لو كان لنا أن نمد تلك اللحظة من الزمن في تسلسل سينمائي- ورواية وايلد تحثُّ على تشويه الزمن عبر المخيِّلة- أعتقد أننا سنرى البورتريه واقفًا مثل إله قاسٍ ضاحك، وقد انتَزع السكين من جسده، مثل سهم أمسك به في منتصف الطريق إليه، رادًا إياه إلى قلب الباغي العاق.

كثير من المعجبين شعروا بالفينالة العقابية لرواية **دوريان جراي**، كونها لا تمت بصلة إلى خصائص وصفات وايلد وبتدارك لانحطاط الكل. ففي خطاب إلى المحرِّر مدافعًا عن الكتاب ضد المراجعين الذين شهَّروا به، يقول وايلد «إن دوريان جراي، وقد عاش حياة ملؤها الشهوة والمتعة، إنما يسعى لقتل الوعي، وفي تلك اللحظة يقتل نفسه». ووصفه بأن هذا البُعد الأخلاقي «خطأ فني» يعفينا من التعامل معه على محمل الجد في ما يتعلَّق بمسألة الوعي. ولكن إذا كان مؤمنًا بما قاله، فإن الرجل الذي كتب ذلك الخطاب لم يفهم ما كتبه في رواية **دوريان جراي**. لا يوجد عمل عظيم من أعمال المخيلة الرومانسية يمت للوعي بأية صلة. فرواية **دوريان جراي** شبكة من الفتنة الرومانسية، مجال قوة للكاريزما الأپوللونية والشيطانية، وريث **كريستابل** في رؤيتها المظلمة من الجنس والقوة. ونحن لسنا بحاجة إلى بديهيات أخلاقية لتفسيرها. دوريان يرتكب أفعالًا محرَّمة بعينها، ويلقَى عقابًا عليها. ولكنه يعمل في ظل تحريم طقوسي، وليس تحريمًا أخلاقيًا. فالكتاب المقدس، على سبيل المثال، يبدأ قصة البشرية بمنح إمكانية الوصول ل جميع أشجار جنة عدن، إلا **واحدة**. سر القانون الإلهي يظهر في جميع أنحاء العالم في طقوس التحريم والحظر التعسفية. وعبر تحديه للزمن المعتد بالذات، يخطو دوريان إلى عالم ما بعد البشرية، حيث يكون تحت رحمة فاعلين شيطانيين

(1) Ibid., 226, 248.

لا يرحمون. إنه مُكرس **devoted** لصورته، وأنا هنا أستخدم الكلمة كما ترد في اللاتينية الكلاسيكية، حيث كلمة «devotus» تعني المسحور، المفتون، الملعون، وقف حياته على، ومكرس لـ الخدمة الإلهية، **ومختار من أجل الذبح**. ورواية **دوريان جراي** لا تدور حول الأخلاق بل حول التابو أو المحرم. والنهاية لا تظهر انتصار الوعي بل تدمير شخص عبر عمل فني. يقول دوريان: «ثمَّة شيء قاتل يكتنف لوحة البورتريه. فهي لديها الحياة الخاصة بها»[1]. اللوحة مثل جميع أصحاب المنزلة التراتبية الهيراركية، تسن قوانينها الخاصة، وتخضع الواقع لإرادتها. إن پاتر Pater يتحدث عن «الضراوة والخطر القاتل الذي يبدو صائدًا لأي جمال رمزي، سواء أخلاقي أو فيزيقي. كما لو كان في هذا الجمال نفسه شيء ما محظور وضارب للعزلة»[2]. ورواية **دوريان جراي** تدور حول لا أخلاقية الجمال وفاشية العمل الفني الغربي. إنها تدور حول سحر الفن في سحر الشخص.

إن دوريان جراي مثل كبش الفداء الطقوسي لمهرجان شعوب الآزتيك Aztec. حيث يقول فريزر Frazer إن شابًا، اختير بسبب «جماله الشخصي» أن يقدم قربان للإله تزكاتليبوكا Tezcatlipoca. ولمدة عام، كان الشاب «يلبس أزهى الثياب»، و«يتدرب على أن يتواءم مع نفسه على أنه نبيل من النبلاء ومن الطبقة الأولى، يتحدث لغة سليمة، وبأناقة، ويعزف الفلوت، ويدخن السيجار، ويستنشق الأزهار في هواء متغندر». وعندما مشى إلى المدينة، تجمَّع الناس لرؤيته والتشرف به. وفي نهاية مدته، كانت «الروعة المرصعة بالجواهر» على موعد مع القصَّاب على أعتاب باب المعبد، وقد تم شقّ صدره وانتُزع قلبه منه[3]. ودوريان جراي، في «الترف المتهتِّك والروعة الباهرة لطريقة حياته»، يُعدُّ أيضًا غندورًا محنكًا وذواقة خبيرًا، رجل اللهو والمتعة يدخن سجائر اللورد هنري، جمال كاريزمي يجذب الانتباه والإجلال في الشوارع[4]. وهو مثل كبش الفداء عند شعب الآزتك، مميَّز ولكنه ملعون، مُقدَّر له الإعدام على أعتاب المعبود، وقلبه يخزق بسكين. واللوحة ما هي إلا قرينه الإلهي، الإله الذي يسمح له أن يعيش مثل أمير، ولكن بوصفه متعطشًا للدم، يطالب به كأُضحية.

وثمَّ شبه أنثروبولوجي آخر: فصورة دوريان جراي تشبه جذوة ملياجر/ ملياجروس Meleager في كون حياة رجل تظل رهينة شيء مسحور. ولقد تناولنا بالفحص والتحليل

(1) Ibid., 131.

(2) *Marius the Epicurean*, 53.

(3) *The Golden Bough*, 9:276-78.

(4) *Dorian Gray*, 157.

كما تذكرون، مسرحية سوينبرن حول هذا الموضوع. ولكن في رؤية وايلد، لم تعد هناك أنثى متطابقة مع الطبيعة رهينة الأثر الطقوسي الثمين، حيث إن نساء الرواية قليلات، وباهتات الحضور. إن أسطورة ملياجروس القديم تنتمي إلى عقدة المعتقدات البدائية حول الروح. يقول فيريز إن الهمجي يفكِّر في الحياة «كشيء مادي ملموس ذي كتلة محدَّدة، قابل للرؤية والإمساك به أو التعامل معه، محفوظ في صندوق أو جرَّة، ومعرَّض للضرر، أو الكسر، أو التحطُّم إلى شظايا». وهذا الكيان يمكن إزالته من جسد رجل، ولكنه «يظل مواصلًا لدبيب الحياة فيه بفضل نوع من التعاطف، أو العمل من على بعد». وإذا تم تدميره، يموت. فالثقافات الطوطمية تعتقد في «إمكانية إيداع الروح في شيء ما خارجي- حيوان، أو نبات، أو ما غير ذلك-، تمامًا مثلما يُودِع الناس أموالهم في مصرف بدلًا من حملها شخصيًا»[1]. وفي رواية دوريان جراي، فإن دينامية العدوانية التي تتصف بالمد والجزر وتكتنف رومانسيتها، إنما تجعل الفن يؤوب إلى البدائية. فالجماليات تضفي الصفة الحسية الملموسة على العالم الخفي، سامحة بذلك لدوريان أن يودِّع روحه في شيء خارجي، هذا الشيء يؤثِّر فيه، وهو ما يحدث، وبتعبير فريزر، عبر «تعاطف أو عمل من على بعد». وعندما يحاول دوريان تدمير الشيء، يموت. وفي رواية **دوريان جراي**، ثمَّ طوطم خبيث يغوي شخصًا محنَّكًا إلى الدخول في فعل الهمجية. القتل الشنيع لباسل. وفي الرواية تعزيز تعريفي للانحطاط كاحتراف من دون أنسنة أو إنسانية.

وافتراضات وايلد هي بطبيعة الحال افتراضات أپوللونية. ففي مقاله **الناقد كفنان**، نطالعه يقول: «الصورة هي كل شيء. إنها سرّ الحياة.. ابدأ بعبادة الصورة، وما من سرٍّ في الفن إلا وتكشَّف لك»[2]. وفي مدحه لمدرسة ما قبل الرفائيلية، نجده يشجب المدرسة الانطباعية بوصفها «وحل وطمس»[3]. وهو في هذا إنما يسير على نهج بليك في تفضيل الوضوح الذي يمتاز به الحد الأپوللوني المحفور. حتى وفي دراسات مونيه Monet للضوء الوامض، فإن الرسم الغربي يكون أپوللونيا في الركود والثبات، والحدود الخارجية الحادة. ولكن الغريب فيما يتعلق بصورة دوريان جراي، أنها في حالة من التحول أو المسخ الديونيسوسي. فاللوحة المتغيرة هيئتها، تهين الجمال والصورة. وهاكم العبارات التي يستخدمها دوريان واصفًا اللوحة بعد تدهورها: «الظل الممسوخ»، «الشيء البشع المرسوم»، «هذه الحياة- للروح

(1) *The Golden Bough*, 11:95, 277.

(2) *Selected Writings*, 109.

(3) The Robert Ross, 16 April 1900, *Letters*, 820.

الموحشة البشعة». الطبيعة والفن يتحاربان من أجل التفوق في اللوحة. فقد تعرضت اللوحة للغزو من قبل قوة شيطانية مبدلة للصورة، لأن وايلد حاول أن يجعل الطبيعة تستسلم لسلطتها، أي سلطة اللوحة. وها هو يفتتح مقاله **فساد الكذب** بقوله: كلما ازدادت دراستنا للفن، كلما قل اعتناؤنا بالطبيعة. فما يكشفه الفن في الحقيقة لنا هو افتقاد الطبيعة للتصميم design، وأيضًا جلافتها المثيرة للفضول، وتوحدها المفرط، وحالتها غير المنتهية أو المكتملة على الإطلاق»[1]. ولقد حصل وايلد على هذه الصورة من بودلير عبر هويسمان. ولكن بودلير عند تعيين قيمة فائقة للفن، لم يخفِ أبدًا القوة العنيفة للطبيعة. كما أننا نجد البطل الحالم، عند هويسمان، مرتاعًا من الوفرة الخانقة ببطليعة البدائية.

أما عند وايلد، فالطبيعة تفتقد للقوة من النمط الأصلي. وصفاته القليلة للطبيعة تتسم بأنها قليلة وأقلية. في رواية **دوريان جراي**، الطبيعة، المحرومة من الدخول، تتسرَّب إلى القرين- البورتريه، وتعمل فيها فسادًا من الداخل إلى الخارج: «كان من داخلها، كما يبدو، جاء التعفُّن والرعب. عبر تسارع غريب للحياة الداخلية، كان بَرَصُ الخطيئة ينخر ويأكل رويدًا رويدًا في الشيء. تعفن الجثة في مقبرة مائية لم يكن بهذا الفزع»[2]. الجوانية أو الداخلية، السيولة، السديم المنتمي إلى العالم السفلي. لوحة أبوللونية تتحلَّل وتتحجَّر في سيولة ديونيسوسية.

غرفة السطح المغلقة، بستان الفن عند دوريان، يذكِّرنا بالبرج الذي يلتقي فيه الخلان الممارسون لجنس المحارم عند بايرون، وبالبرج الصغير الذي تقف فيه العذراء وقفة الموديل أمام الزوج الفنان عند إدجار بو Poe. الغرفة أيضًا هي نقش على قبر، لأنها أيضًا تمثل حجرة اللعب المتربة لمرحلة دوريان الصبيانية، في حال من الحفاظ عليها مثل قاعة العرس الخاصة بالآنسة هافيشام Miss Havisham عند ديكنز. ومن هنا يأتي شبه بورتريه دوريان للروح المصري **Ka** قرين المتوفى في المعابد المصرية، المكومة بالألعاب والأثاث. والمكتشفون المرعوبون يقتحمون الغرفة مثل علماء الآثار الذين يعثرون على مومياء الملك ملقاة على الأرض من قبل سارقي القبور. وبالتحول إلى جثة، يبلغ دوريان تشيؤه النهائي ultimate objectification. مع افتتاح الرواية، تظل اللوحة غير مكتملة. باسل ينتهي منها بينما يبدأ دوريان في التغير، ملوَّثًا باللورد هنري. بعد إساءة المعاملة من قبل سيبيل Sibyl، لا تتوقَّف اللوحة عن التغيير حتى النهاية. لقد افترض دوريان أن دور باسل بوصفه مصوره الخاص، يعمل على اللوحة وفق الحركة الإيحائية، أو حركة الشيء، بعامل الفكر أو الإرداة دون استعمال قوة

(1) *Selected Writings*, i.

(2) *Dorian Gray*, 156, 247, 175.

جسدية telekinesis. وفي النهاية فإن اللوحة لا تحقق صورتها الدائمة، إلا بموت الموديل الخاص بها الذي طالبت بأحقيتها في جماله. ومن هنا يأتي الشبه بين رواية **دوريان جراي** وبين رواية وولف **إلى الفنارة To the Lighthouse**، التي أشك في أنها متأثِّرة بها، بالطريقة التي تكون فيها بين الرواية والصورة حدود مشتركة، يتطوَّران بالترادف، مع آخر ضربة فرشاة على القماش في الفقرات الأخيرة.

إن دوريان كراسم بورتريه ذاتي، يُعدُّ فنان حياة من نمط حياة نيرون، صانعًا سيرة ذاتية منحرفة من معاناة الآخرين. الحكمة الأولى التي تتصدَّر تمهيد وايلد لرواية **دوريان جراي**، تحاكي التمهيد الجدلي لجوتيه، ألا وهي «الفنان كخالق للأشياء الجميلة». غير أن دوريان الذي يحوِّل الحياة إلى عمل فني، يكون خالقًا لأشياء قبيحة: صورته الذاتية البشعة، ثم جثة باسل، تمثل «شيء thing» بـ «ظل بشع غريب ممسوخ»، «ظهر متقوِّس، وأذرع طويلة مضحكة». بالأسلوب الفني، سوف يُعدُّ دوريان من أصحاب المدرسة التعبيرية النبوية. فالوحشية التي تم بها قتل باسل تمثل تضادًّا مقصودًا مع حنكة وذوق دوريان الرائعين. فيبدو الأمر كما لو كان دوريان قد هُزم من قبل نوبة قوة شيطانية عارضة، اندلعت فجأة في العالم الأپوللوني للصورة الكاملة.

ولقد رأينا تأثيرًا مشابهًا في شخصية **ميديا Medea** عند يوربيديس، عندما غرقت الأميرة والملك تحت موجة مقطرنة من النار. في الصباح بعد القتل، كان لا بد لدوريان أن يعيد بناء قناعه الأپوللوني وفق طقوس پاتريانية Paterian للتميز. فنراه يرتدي ملابسه «باعتناء يفوق اعتناءه المعتاد، مانحًا قدرًا كبيرًا من الاهتمام لاختيار رابطة العنق ودبوس الأساور، ومغيرًا خواتمه أكثر من مرة». وباختياره قصيدة جوتيه Enamels and Comeos، يعجب بثنية الجِلد «الأخضر الليموني بتصميم من عمل موشَّى بالذهب والرمَّان المنقط»[1]. وبعودته من انحداره إلى هاديز Hades العالم السفلي البربري، يستعيد دوريان نفسه للطبيعية، بالتركيز على الانفصال الأپوللوني للأشياء في العالم المرئي لمحب الجمال، معددًا هذه الأشياء بحسه المعرفي.

إن وايلد دائم الحديث عن «الفن»، ولكن تعليقاته الفعلية على الفنون المرئية، خاملة. وأعتقدُ، بوصفه من أصحاب الذكاء اللفظي، أنه لم يكن لديه سوى شعور ضئيل بالرسم. وقد قدَّم ويسلر Whistler ملاحظة لاذعة بعض الشيء حول تعدِّي وايلد لحدود إقليمه. فتوجهات وايلد المسرحية عبر مسرحية **زوج مثالي An Ideal Husband** مليئة بالأوهام

(1) Ibid., 176, 192, 181-82.

عن الفن، مقارنًا الشخصيات بلوحات فان ديك Van Dyck، وواتو Watteau، ولورانس Lawrence. وثمّة سطحية ثرثارة، أو إسقاط للأسماء: «كان لواتو أن يطيب له ويحب رسم صور لهم»[1]. اللوحات والرسومات نظر إليها بطريقة غريبة وإجمالية. ولكن رواية وايلد الوحيدة تُعدُّ صنيعة فائقة للجماليات التي تتخذ لوحة فنية كثيمة لها.

إن العمل الفني الأكثر قدرة وقوة في الأدب عمومًا، ينتمي إلى عصر التصوير الفوتوغرافي الذي أتاح للرسمِ التحول نحو ما هو غريب وغير عقلاني. وما يُضاف إلى رصيد وايلد أنه شعر بهذا واستغلّه. العمل الفني يستكمل وظيفته الدينية القديمة. ووايلد، من دون معرفة فعلية بالفنون المرئية، يبدع كتابًا عظيمًا حول لوحة بسبب ازدواجية رؤيته. فهو أپوللوني في عبادة الصورة، ولكنه رومانسي في غريزته نحو ما هو شيطاني. وهذه المبادئ مجتمعة تنتج العمل الفني المستبد المتمثل في رواية **دوريان جراي**. الطبيعة والفن في حربهما الطقوسية في اللوحة، يكونان ثنائيًّا ينجذب وينفصل، تاركيْن الفتى الجميل المشوَّه الذي تم إفساده كضحية لهما في عصر الرومانسية المتأخِّرة.

---

(1) *Plays* (Harmondsworth, 1954), 153.

الفصل الحادي والعشرين

المخنَّث الإنجليزي

أوسكار وايلد: أهمية أن تكون جادًا

لورد «هنري وطون» Henry Wotton هو الصلة بين أفضل عملين لأوسكار وايلد. فهو يمثِّل «بصوته المتمهل» و«أنامله الشاحبة المسحوبة»[1] أول محب للجمال انحطاطي- وضعية وايلد الخاصة في الحياة الواقعية. إنه يرمز إلى الأرستقراطية التي يتوق إليها وايلد المنحدر من الطبقة الوسطى، مثلما كان بلزاك. وأوسكار وايلد معجب «بالفن الأرستقراطي العظيم لعدم القيام بأي شيء على الإطلاق»؛ فهو يصرِّح بأن «رفاهية المثقَّف» لا بد وأن تكون هي «هدف الإنسان». وهدفه من ناحية جزئية يُعدُّ بمثابة الميثاق الأخلاقي للعمل الشاغل على مدى القرن: «فالعمل هو لعنة الطبقات المعاقرة للخمر». ولكن ما يهمنا في هذا السياق، أنه يواصل انسحابه الرومانسي من الفعل الذكوري.. فوجود الصفوة لا يعني فعل شيء. فالفعل محدود ونسبي». الصفوة: قضاء وقدر وثني. ونحن «نصبح كاملين بفعل نبذ الطاقة»[2].

لقد استطاعت الرومانسية العليا وضع الخنوثة والطاقة معًا، في تركيبة واحدة. أما الرومانسية المتأخِّرة Late Romanticism، وبسبب انفصالها عن الطبيعة، فإنها تجعل الطاقة مضادة للأخلاق. فاللورد هنري السئم، شأنه شأن وايلد، يُعدُّ متسقًا فيما يتعلق بالانغماس الشهواني، وهو كما يتضح صيغة للفعل. إن محب الجمال المنحط، يكون في وضع غامض من الاضطرار لأن يكون غير فاعل أو غير نشط، وكذلك لأن يكون متخمًا بالخبرة الدنيوية. ومن

(1) Dorian Gray, 28, 90. Wit and Humor, 214.

(2) Dorian Gray, 39. The Soul of Man Under Socialism, 270. Selected Writings, 64, 87-88, 91.

الناحية الجنسية، فإنه قد فعل، أو سوف يفعل، ولكنه لا بد ألا يُرى أو ينظر إليه أبدًا على أنه يفعل. المسألة إذن تشبه قاعدة الملكة البيضاء White Queen's rule، «مربى غدًا ومربى بالأمس- ولكن مربى اليوم لا يمكن أبدًا».(1)

لورد هنري، مع العشاق الأربعة في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا The Importance of Being Earnest**، ينتمي إلى فئة من الأقنعة الجنسية التي أدعوها أنا بخنوثة الأسلوب Androgyne of manners، كأحد الأنماط الأكثر تطبعًا بالروح الغربية. خنوثة الأسلوب تسكن عالم المرسم، وتعيد خلق هذا العالم أينما ذهبت، عبر الأسلوب والخطاب. الصالون دائرة مجردة حيث الذكر والأنثى، مثل الشطرين الحسابيين، متكافئان وقابلان للتبادل. تصبح الشخصية ليس بالإمكان تمييزها جنسيًا عن قناعها الشكلي. يقول روسو عن صالون القرن الثامن عشر «إن كل امرأة في باريس تجمع في مسكنها سراي حريم من رجال هم أكثر نَسْونة منها»(2). فالصالون هو سياسة يمارسها الأصحاب، دولة مدينة أو منتدى مغلق يجري على أساس اقتصاد المقايضة لتبادل النوع الاجتماعي/ الجندر.

والأناقة، بوصفها المبدأ الحاكم للصالون، تملي على الخطاب عمومًا أن يكون متحليًا بالطرافة، في دفقات سيميترية من سرعة البديهة، على الصيغة الخبيثة الناقمة من الحوار سطر مقابل سطر stichomythia. وقد شكا ألكسندر پوپ Pope من أن الليدي «ماري وورتلي مونتيه» Lady Mary Wortley Montagu والمخنَّث لورد هارفي Lord Harvey كانا من وجهة نظره يتحليان «بطرافة مبالغ فيها». وقد شعر بالقسوة الباردة التي يتصف بها علية القوم beau monde هؤلاء الذين يمثِّل لهم الخطاب الأخلاقي شيئًا غريبًا، لأنه يعلي من العالم الداخلي على العالم الخارجي. وهنا نتذكر حديث سارتر عن جان جينيه Genet «الأناقة: صفة السلوك التي تحول القدر الأكبر من كيان الفرد إلى ما هو **ظاهري**»(3). والصالون الذي يشبه العالم- الشيئي المتحجر، الذي يبجله ويفخمه محب الجمال، هو مشهد يتميز بظواهر براقة: كلمات، ووجوه، وإيماءات، معروضة ومستعرضة في وهج التألق الصلب القاسي. وعلى الرغم من عبثه بفكرة الخنوثة الروحانية، إلا أن ألكسندر پوپ يعرب عن اشمئزازه من

(1) العبارة مأخوذة من رواية «آليس في بلاد العجائب» للكاتب الإنجليزي خالد الذكر لويس كارول، وهي قاعدة تدل على ما تقوله الكاتبة من عدم إمكانية رصد الفعل في لحظته، أو ممارسة الفعل فعليًا، فهو إما قد حدث وإما سوف يحدث، وهذا الحوار كان بين الملكة وآليس. [المترجم].

(2) Politics and the Arts: Letters to M. D›Alembert on the Theatre, trans. Allan Bloom (Ithaca, 1960), 101.

(3) Saint Genet, trans. Bernard Frechtman (New York, 1963), 410.

خنوثة الأسلوب، ويهجوها في صورة الغانيات الأمازونات والعاشقين المتأنثين في قصيدته اغتصاب خصلة الشعر **The Rape of the Lock**. ومن ثم فإن الصالون يكون عامرًا بالمحنكين المتمتعين بنوع من الثقافة الكلاسيكية، إلا أن ما يتميز به من سرعة الحوار، وعبادة التشاور، والتفكر المثبَط سريع الزوال، ينفصل مع الماضي بتهاون. وربما كان لألكسندر بوپ- لو توصلت إلى الكلمة- أن يقول إن الصالون بالغ الأناقة. وخنوثة الأسلوب- تأنث الذكر في سلبيته اللامكترثة المتوانية، وذكورية الأنثى في فطنتها الألمعية العدوانية- تتمتع بنعومة الأناقة الفاحشة.

قبل انتهاء مساره المهني بشكل مفاجئ، كان وايلد يتحرك نحو محبي الجمال من المتمين إلى حركة الفن الجديد Art Nouveau، كانت حركة الفن الجديد وقتذاك في قمة شهرتها وذيوعها الديكوري، كمرحلة متأخرة من تاريخ الأسلوب، أشبه بالأسلوبية الإيطالية. يقول كينيث كلارك Kenneth Clark عن الشخصيات الأسلوبية الانسيابية عند كل من سيلليني Cellini وجيامبولونا Giambologna:

«ربة الأسلوبية هي الأنثوية الأبدية لمسحة الموضة. فعالم الاجتماع يمكنه بلا شك أن يعطي إجابات جاهزة عن لماذا ينبغي لتجسيد الأناقة أن يأخذ هذا الشكل المثير للسخرية إلى حدٍّ ما، أقدام وأيادي شديدة الحسن بما يتناقض مع العمل الأمين، وأجسام رفيعة للغاية إلى درجة لا يصلح معها الحَمْل، ورؤوس أصغر من أن تحتوي ولو على مجرد فكرة واحدة. إلا أن النِّسب الأنيقة ربما وُجدت في أشياء كثير معفاة من هذه التفسيرات المادية- في العمارة، أو الفخار، أو حتى في خط اليد. فجسم الإنسان ليس هو أساس هذه الإيقاعات، بل هو ضحيتها. حيث الإحساس بالأصول الأنيقة، كيف يتم التحكُّم فيها، ووفق أي نمط داخلي يمكننا التوفيق في تحديدها؟- كل هذه تُعدُّ أسئلة على قدر كبير من المهارة والضخامة بالنسبة لجملة اعتراضية. ولكن ثمَّة شيئًا واحدًا مؤكَّدًا، هو أن الأناقة ليست طبيعية. فشخصية ميلامانت Millamant[1] عند كونجريف Congreve أو الغندور عن بودلير، تحذِّرنا من أن كل ما تعنيه كلمة «طبيعة» يُعدُّ «كريهًا بالنسبة للمدافعين عن الأناقة»[2].

النعومة والاستطالة، سمتان للشخصية الأسلوبية، التي هي عبارة عن سلسلة من أشكال

(1) شخصية رئيسية من شخصيات مسرحية «طريق العالم» The Way of the World، للكاتب المسرحي الإنجليزي وليام كونجريف، وكان أول عرض لها على مسرح لندن عام 1700م. وهي من أكثر المسرحيات الكوميدية سخرية وهجاء، ولا تزال تعرض حتى يومنا هذا في أنحاء العالم. [المترجم].

(2) The Nude, 197.

بيضاوية مصقولة معلقة على مانيكان. مثل الأرستقراط عند سبنسر، يُعدُّ لورد هنري وطون، بـ «أصابعه الطويلة العصبية»، صيغة خارجية خاصة ectomorph، مثل حزمة متموِّجة من الفن الأسلوبي الجديد Mannerist Art Nouveau. حيث الخط التشكيلي الخارجي عمودي منحرف، يتنصَّل من الطبيعة بمقاومته للجاذبية. إلا أن الشخصية أو الشكل الأسلوبي، الذي يغلبه الإرهاق الدنيوي، يغرق خلفًا صوب الأرض في اعوجاج رخو. خنوثة الأسلوب the androgyne of manners يمكن رؤيتها في الانهيار الخائر في لوحة هنري لامب Henry Lamb التي رسمها لـ ليتون ستراتشي Lytton Strachey محوِّلًا ظهره إلى النافذة، وأعضاؤه الطويلة بشكل منافٍ للطبيعة مسدلة على مسند الكرسي مثل أعواد المعكرونة المرخية. وبحكم عبقريتها اللفظية السريعة، فإن خنوثة الأسلوب تظهر في أفضل تمثيل لها كنعومة اختلاسية وسريعة. وقد كان الكونت روبرت دو مونتسكيو Count Robert de Montesquiou، وهو الموديل بالنسبة لشخصية دي سنتيه Des Esseintes عند هويسمان Huysmans وكذلك لشخصية تشارلز Charlus عند پروست Proust، يدعى «كلب الصيد السلوقي greyhound في ملابس المساء»، وهي عبارة دقيقة بالنسبة للورد هنري.

إن نعومة الذكر عادة ما تكون موتيفة خنوثية. والسينما تثير هذه الثيمة في التواتر المعتاد topos لـ «الجنتلمان gentleman» الإنجليزي الذي أُحسنت تربيته، تلك الكلمة التي لا يمكن ترجمتها بدقة إلى أية لغة أخرى. فالجنتلمان الإنجليزي يبين تأثير نظرية كاستليوني Castiglione في الكياسة، تلك التي ترجع إلى القرن الثامن عشر. وقد اعتادت الأفلام السينمائية منذ ثلاثينات القرن العشرين وحتى الخمسينات منه، أن تصوِّر جمالًا لذكر مفرد، فطن ومصقول، يجمع بين حساسية الاستجابة وفتنة غيرية جنسية مكثَّفة، مثل ليزلي هيوارد Leslie Howard، وريكس هاريسون Rix Harrison، وكاري جرانت Cary Grant، وفريد أستير Fred Astaire، وديفيد نيفن David Niven، ومايكل ويلدينج Michael Wilding، وجورج هاميلتون George Hamilton. والصفات الاصطلاحية هي النعومة smoothness والاستطالة elongation: نعومة في كل من الأسلوب والمظهر، والإطالة في الهيئة الخارجية المرتفعة، والمحيط التشكيلي الخارجي للجمجمة النوردية Nordic.

وأنا الآن أفكر، على سبيل المثال، في النحافة المدهشة لحذاء الرقص الأسود اللامع، الذي كان يرتديه كاري جرانت في فيلم **Indiscreet** (1958). إن نعومة واستطالة شخصية ما تتجلَّى في أفضل صورها عبر جاكيت العشاء الأسود، أو التوكسيدو tuxedo اللامع،

الذي يدل على التخلِّي عن غزارة الشَّعر الذكورية. والجنتلمان السينمائي اللطيف عادة ما يكون جريئًا جرأة تنقصها النضج، مع الشعر المصفَّف للخلف من عند جانبي الوجه. الخط الرفيع الفاصل بين وجهه وشعره الزاحف إلى الوراء معبِّر جنسيًا، يوحي بلطف خنوثي، وبألق الذكاء والفكر والوجدان. انسياب الشعر النارديني للفتى الجميل، يوقع عين الرائي في شَرَكٍ نذيرٍ باستعباد مستقبلي. ولكن الرأس الأملس الحليق للجنتلمان السينمائي، ما هو إلا وعد بالصدق والكياسة، بالإيروتيكية من دون اضطراب أو معاناة. النعومة دائمًا ما تكون اجتماعية في معناها، إنها الطبيعة خاضعة للطبيعة الثانية صنيعة المدنية.

في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، من الممكن النظر إلى الجنتلمان الإنجليزي الذي تم تعديل الذكورة عنده بالكياسة، متحوِّلًا إلى مخنَّث الأسلوب، الذي أصبحت النعومة عنده هي البريق البارد لسطحه البرونزي، مثل «النظرة المسلَّحة» أو **Panzerhaft** مَظهر البورتريهات الأسلوبية عند برونزينو **Bronzino**. فالتقاء المخنَّثين المنتمين إلى حركة الفن الجديد **Art Nouveau** بنظرائهم وتزوُّج بعضهم من بعض، متحدِّثين لغة وايلد المميزة، أي بتلك الطرافة الخنوثية شبيهة أقنعتهم في صلابتها، ونعومتها، واستطالتها. فالقول المأثور أو البيت الشعري الذي ينتهي بمزحة **epigram** عند وايلد- مثل البرونز عند جيامبلونا **Giambologna**- يمكن التعرف عليها مباشرة بفعل هزالها النحيف، وانفصالها المستبد، وتألقها المنحرف. وايلد يجعل الخطاب صلبًا، وبرَّاقًا بقدر ما يمكنه. فالخطاب يتبع الشخصية الوايلدية إلى حيث العالم المرئي. والأدب بطبيعة الحال مرئي من خلال التصوير أو الاستعارة. ولكن ثمَّة استعارات قليلة عند وايلد ولا توجد وحدات تركيبية معقَّدة. فمفردات اللغة وتركيب الجملة يتميز ببساطة مذهلة، نابعة من لغة الكاتب المحترف الدارجة **professional raconteur**. ولهذا أيضًا تتسم نكات **bons mots** وايلد بالتكثيف الشديد، إلى درجة إنها تتحول إلى أشياء، مصنوعات. ومن دون الاستعارة، فإن لغته ترتمي في أحضان الصلابة والجمود.

إن اللغة عند وايلد توَّاقة إلى هيراركية أپوللونية. أقواله المأثورة تحول اللغة من «الوفرة **Many**» الديونيسوسية إلى «الواحد **One**» الأپوللوني، حيث القول المأثور يشبه الحكمة، وسدادة الحديث تبطل مفعول الحوار الحقيقي. فالقول المأثور أو البيت الشعري الموجز في انفصاله عن الماضي والمستقبل في سياقه الاجتماعي المباشر، إنما يتباهى ويزهو في عزلة أرستقراطية ذاتية الصنع. القول المأثور هو لغة المشرّع الأپوللوني، فارضًا صيغة، ونسبة، وقياسًا على سيولة الحياة بتعسف. ثمَّة شخصية في مسرحية وايلد **زوج مثالي An Ideal Husband** تصرح قائلة «لا يمكن أبدًا تجريد النساء من أسلحتهن بالمجاملات. أما الرجال

فهم دائمًا كذلك. ذلك هو الفارق بين الجنسين»[1]. قضيب التصنيف الحديدي مقذوفًا أمامنا– ولو أنه لا يسقط في مكانه المتوقع! ومن حيث الشكل والمضمون، فإن القول الوايلدي المأثور، هو انتصار لبلاغة الاحتواء الذاتي. لم يُنتج كاتب في اللغة الإنجليزية، وربما في أية لغة حديثة، سلسلة من الألفاظ أكثر محدودية في غموضها. فقد كان القول المأثور– في عصر النهضة والقرن الثامن عشر– هو إنهاء للقصيدة بأبيات جافة شعريًا، أو حادة السخرية. أما القول المأثور epigramma في الشعر الكلاسيكي القديم، فقد كان حفرًا أو نقشًا مثل شاهد القبر. ذلك أن وايلد يستعيد القول المأثور إلى خصيصته التمثيلية الأصلية. فلغته تتمتع بدقة هيروغليفية وحالة حجرية بلاغية باردة، فاصلة نفسها عن خلفيتها الاجتماعية بفعل الحافة، أو الحد الأپوللوني المحفور.

في القلب التقليدي للكوميديا في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، تفقد مغازلة الشاب والفتاة لونها العاطفي عبر تحويل وايلديّ Wildean للمضمون إلى صورة، وعمق الروح إلى سطح. فكل من جاك ورثينج Jack Worthing، وألجيرنون مونكريف Algernon Moncrieff، جنتلمانان مثاليان، صاحبا لهوٍ وترف في لندن، وجويندولين فيرفاكس Gwendolen Fairfax وسيسيلي كارديوCecily Cardew، عشيقتاهما المهذبتان، هم الأربعة مخنّثو الأسلوب؛ لا جنس لهم لأنهم ليست لديهم مشاعر جنسية حقيقية. مسرحية وايلد تحكمها الشكليات الرسمية للحياة الاجتماعية، التي تظهر مع طقوسية راقصة. كانت حكمة ليونيل جونسون Lionel Johnson، «الحياة لا بد أن تكون طقوسية»[2]، هي العبارة المفتاح لنهاية القرن الإنجليزي. في رواية **دوريان جراي**، يقول وايلد «إن قوانين المجتمع الصالح، ينبغي أن تكون هي نفسها قوانين الفن. الصورة جوهرية للغاية بالنسبة للمجتمع الصالح. فهو ينبغي أن يتمتع بوقار وسمو التشريفات، وأيضًا بعدم واقعيتها». وفي مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، نجد احتفالية الصورة الاجتماعية أقوى من النوع الاجتماعي، مكوّنة الأقنعة وفق غرضها العام، ومحوّلة العالم الداخلي إلى عالم خارجي.

المطرياركية ليدي براكنيل Lady Bracknell، هي المنفذ الأسمى للصورة في المسرحية. وهي أيضًا مخنّثة «غرغونة» ذات «عقلية ذكورية» (وفق الصورة التقليدية)[3]. إنها في حالة من

(1) Plays, 220.

(2) Quoted by Yeats, Oxford Book of Modern Verse, x.

(3) Original Four-Act, 112.

الرضا والإشباع، تشير قائلة «إننا نعيش- وأنا آسفة أن أقول هذا- في عصر الأسطح»[1]. وفي مسرحية أخرى، يمدح وايلد «بلادة» أحد السقاة، تلك البلادة الشبيهة بجمود أبي الهول، قائلًا: «إنه قناع ذو أسلوب. عن حياته الفكرية أو الوجدانية، لا يعرف التاريخ شيئًا. إنه يمثِّل هيمنة الصورة»[2]. وفي أداء اختياري لمسرحية **أهمية أن تكون جادًا** من الجائز أن يسير السيناريو في صورة رومانسة للأسطح surfaces، ثمَّة ذكر وأنثى متشابهان، يرتديان قناعين للبلادة الفاخرة. وفيلم أنطوني أسكويث Anthony Asquith (1952)، على الرغم من اختصاره واقتطاعه للنص، إلا أنه يقترب من تحقيق هذا النوع من الأداء. أداء خوان جرينوود Joan Greenwood الساحر الذي يشبه السائر نومًا في دور جويندولن- بطيء، ثابت، احتفالي- يجسد التحقيق الألمعي لحب الجمال على نمط وايلد. ولكن الجهد المبذول لجعل سيسيلي- تقوم بدورها الممثلة الإنجليزية دورثي توتن Dorothy Tutin- عاطفية على حساب جويندولن، أمر لا يخلو من إقحام عاطفي، وفيه إساءة قراءة للمسرحية تُخل بالسيمترية القائمة بين المرأتين، المخنَّثتين التوأم اللتين تحارب كلاهما الأخرى؛ لتحقيق تعادل بين قوتين.

غالبًا ما تم إضعاف صور الإخراج المختلفة لمسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، بانطلاقات غنائية Forest of Arden، تحول الغامض جنسيًا عند وايلد إلى غيريّ الجنس، إي إلى تقليدي جنسيًا. فصفاء المسرحية الكهنوتي، كان من الممكن فهمه على نحو أفضل، فيما لو أن جميع الأدوار النسائية أدّيتْ بممثلات إناث. فاللغة، والشخصية، والسلوك، ينبغي أن تكون جميعها صلبة وقوية إلى درجة تصبح المسرحية معها مشهدًا للبرود الخيالي. الوجوه ينبغي أن تكون زجاجية، من دون ملامح جندرية أو إنسانية. إن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** تتم في «العالم الزجاجي» الأپوللوني الذي وجدناه عند سبنسر، ذلك العالم من الأشياء اللامعة حادة الحواف. يقول شابمان Chapman عن الإلهة سيرموني Ceremony «إن جسدها كله كان/ صافيًا وشفافًا مثل الزجاج النقي»[3]. جويندولن وسيسيلي هما الإلهة سيرموني تخاطب نفسها، جسدها شفاف لأنها تفتقر إلى حياة داخلية. ذلك أن وايلد ربما حين فكر في شخصياته بتلك المعاني، قد أوحى له بها في رواية **دوريان جراي**، حيث لورد هنري يتوق إلى «قناع من الزجاج» يحميه من «الأبخرة الفسفورية» الأرضية السفلية للحياة[4].

---

(1) كل الاستشهادات من النسخة ذات الفصول الثلاثة من مسرحية «أهمية أن تكون جادًا» هي من كتاب Plays, 253–313.

(2) An Ideal Husband, in Plays, 205.

(3) Hero and Leander (1598), III.117-18.

(4) Dorian Gray, 66.

إن جويندولن هي الأولى التي تقوم من بين النساء بتجسيد دراما الصورة. ففي حثها جاك أن يتقدم إلى خطبتها، نراها تعلن مقدمًا أنها سوف تقبله، ولكنها ما زالت مصرة على أن يجثو خطيبها الحائر على ركبتيه، ويؤدي بإتقان طقوسًا تقليدية. وهنا لا تنحرف أفكار جويندولن أبدًا عن عالم المظاهر. فنحن في ذروة المشهد الرومانسي داخل المسرحية، نراها تقول لجاك: «آمُل أن تظل تنظر إليّ هكذا، خصوصًا في حضور أشخاص آخرين». هذه السلسلة التلصصية من المراقبين، هي ثيمة نفسية جنسية متواترة للرومانسية المتأخرة الانحطاطية، وقد حددناها سابقًا، كما نتذكر، عند جوتيه في مدام موبان. جويندولن تتخيل أن جاك ينظر إليها، بينما هي تنظر إلى آخرين ينظرون **إليهما**. إن جويندولن كعابدة للصورة، لا تتوق إذن إلى العاطفة، بل إلى الاستعراض على مسرح الحياة الاجتماعية.

سيسيلي تستعرض الانفصال المراقِب للذات لدى جويندولن في الموقف نفسه، أي في عرض للزواج. فحيال اعتراف أليجنون بحبه، نراها ترد قائلة: «لو سمحت لي، سأنسخ ملاحظاتك في مفكرتي». فالعاطفة سرعان ما تنعطف إلى اعوجاج أسلوبي عاكس للذات. فهي في حركتها نحو طاولة الكتابة الخاصة بها، توعز سيسيلي إلى خطيبها بأن يواصل مغازلتها: «يروق لي أن أتملّى ما تقول». الحميمية تتحول إلى خطابة، وألجيرنون المسكين مثل أليس Alice يتضخم حجمه فجأة بما لا يسع منزل الأرنب الأبيض.[1] وعلى الرغم من زواجهما المرتقب، فإن سيسيلي تحرّم عليه الاطلاع على مفكرتها. ولكن «القصد منها هو النشر العام»، فيقول: «عندما تُطبع في مجلد، آمُل أن تهدي إليّ نسخة منها». هذه المؤرشِفة على نمط سيبيل النبية Sibylline، وبحياد محترف، تأبى منح ميزة خاصة لمصدر بياناتها.

لم تأتِ ولو لحظة واحدة على جويندولن وسيسيلي، كانتا فيها «إناث» على نحو مقنع. إنهما مخلوقتان من الجنس غير المحدَّد يتشحان بقناع الأنوثة ليلعبا دورًا جديدًا ومثيرًا. أما ألجيرنون وجاك المتغندران، فهما ممثلان مساعدان، المرأتان تديران زمام أمورهما. إن جويندولن وسيسيلي بارعتان في خيمياء التحول الدراماتيكي. فهما مثل سيربروس Cerberus «الكلب» ذي الرؤوس المتعددة، في الأسطورة الإغريقية؛ تحرسان المسرحية وتدافعان عنها ضد زحف كل ما هو داخلي، بتحويلهما إياه سحريًا إلى شيء خارجي. إن مسرحية أهمية أن تكون جادًا، عبارة عن عملية طويلة من بلورة كل ما هو غير مادي إلى مادي، ومن ذلك تحويل الوجدان والعاطفة إلى أقنعة واعية بالذات. عند شخصيتي شكسبير روزالند وكليوپاترا، نجد التلاعب بالأقنعة ومعالجتها الذاتية، تضرب بجذورها في حالة من

(1) المقصود بالطبع «أليس في بلاد العجائب». [المترجم].

وفرة الانفعال والعاطفة في عصر النهضة، تفيض إلى صور درامية متعددة. أما شخصيتا وايلد جويندولن وسيسيلي، فهما تسكنان عالمًا أكثر صرامة بكثير في تحديده أو رسم حدوده، إنه صالون لمخنَّثي الأسلوب. تفتقد أقنعتهما افتقادًا راديكاليًا لأية روح، إنه تفتح وإزهار، لا للنفس، بل لتصميم الأزياء النسائية.

ليدي براكنل Bracknell تُخضع هي الأخرى بلا رحمة الأشخاص للصورة. إذا لم يأت ألجيرنون على العشاء «فسيكون جدول أعمالي بالكامل في الخارج»، وسيصعد لورد براكنل إلى الطابق الأعلى. السيمترية الأپوللونية هي القانون، في المنزل أو خارجه. إنها توبخ جاك لكونه يتيمًا: «أن تفقد أحد والديك، سيد ويرذنج Mr. Worthing، قد يعتبر سوء حظ؛ ولكن أن تفقد الاثنين، فذلك يبدو وكأنه إهمال في حقك». دائمًا الأمور المتعلقة بالصورة لها الغلبة، سواء في الحياة أو الموت. فالعاطفة والوجدان لا شيء، والانطباع العلني هو كل شيء. ولنلحظ ثانية التشديد الرومانسي التالي على المعرفة المرئية visual cognition: «قد يعتبر سوء حظ»؛ «يبدو كأنه إهمال». كل حادثة تقع تحت مرئية مكشوفة على حقل واسع مسطح. الحياة مسرحية تتفحصها بإمعان حلقة من الأعين. فرواية دوريان جراي تحتوي مبدءًا وايلديًا Widlean رئيسيًا، هو «أن تعني مشاهد حياة المرء الخاصة، الفرار من معاناة الحياة»[1]. حالة الفرجة في الرومانسية المتأخرة هي هروب من المعاناة، لأن الوجدان متحول مما هو انفعالي وملموس إلى ما هو مرئي. ليس هناك جروح يمكن أن تخترق الجسد الزجاجي لمخنَّثة وايلدية. فالذات المستقلة تفتقد الهوية البيولوجية أو التاريخية. الوالد مجرد تفصيلة لشعارات اجتماعية. ومن ثم، فإن فَقْد أحد الوالدين، ليست مأساة بل إهمالًا، مثل سكب سرفيس الشاي في صفيحة الزبالة.

ديانة الصور التي تستجوب بمقتضاها الليدي براكنل بوصفها كاهنة رفيعة القدر ابنتها جويندولن تنطوي على شعيرة مثبتة بالموضة. إنجيل هذه الديانة يتمثل في أية واحدة من «المجلات الشهرية الأغلى سعرًا». فها هي ليدي براكنل تصرح: «يعتمد الأسلوب أو الطراز اعتمادًا كبيرًا على الطريقة التي تُكسَى به الذقن. فهي مكسوة على نحو مرتفع كثيرًا، مثلما هي عليه حاليًا. الذقن «مكسوة» بغطرسة مثل قطعة من القماش؛ لأن الشخصية أو الهيئة البشرية مجرد هيئة ديكورية، مثل قدم المومياء المستخدمة كثقالة للورق عند جوتيه. ثمَّة سريالية كامنة، فبمجرد أن تنفصل الذقن عن الجسد، مثل حاجب كليوپاترا المرسوم رسمًا دقيقًا عند جوتييه، فإنها أي الذقن يمكن أن تكون في مكان آخر- على الكتف ربما، أو الخصر!

(1) Ibid., 124.

جويندولن تطلب من سيسيلي السماح لها أن تتفحصها عبر نظارتها المكبرة (وترد سيسيلي بكرم الرومانسية المتأخرة «إنني جد مغرمة بأن أكون محط التفحص والفرجة»)، متفاخرة بأن أمها «قد ربتني على أن أكون تحت النظر القريب». في الصالون، يكون الجسد منحوتًا ذاتيًا وفق نزوة الموضة. ونظارة جويندولن هي نظارة العين الواحدة الخاصة بالغندور التي تنم عن الازدراء، فضعف بصره يدل على الاستغراق الذاتي الهيراركي.

على طاولة الشاي، ترفض جويندولن «بتكبر» عرض سيسيلي السُّكر عليها، قائلة: «لا، شكرًا. السكر لم يُعدُّ موضة». وردًا على ما إذا كانت تختار الكيك أو الخبز أو الزبد، نراها ترد «بأسلوب ممل»: «خبز وزبد، من فضلك». الكيك نادرًا ما يُرى في أفضل المنازل هذه الأيام. يبدو التذوق ليس مترابطًا، نظرًا لكون الجسد ليس لديه حاجات في عالم الصورة الأپوللوني. الكيك والسكر عنصران ديكوريان، من علامات الطبقة التي بالانتساب إليها تفصل جماعة نفسها عن جماعة أدنى. إذن ثمّ تنازل عن التفضيل الشخصي لصالح الشكلية والانصياع الهيراركي. لنلاحظ أن الكيك أصبح «نادرًا **ما يرى**» **لا ما يأكل**: إنزال الكيك منزلة مرئية، وليست تذوقية. جويندولن هي مخنَّثة الأسلوب، إذ تقترب بسرعة من الكائن الآلي شبيه الإنسان android. وهي مبرمجة مثل ماكينة، ترى بعين واحدة بإرادة وبإيعاز من الأم، وتأكل، وتشرب، وتسمع، وتفكر، وتتحدث وحدها بواسطة الكتاب. يقول مالارمى Mallarmé إن الموضة هي «إلهة المظاهر». الموضة ربة عالم الصورة الوايلدي، الذي تؤازره كل من ليدي براكنل وجويندولن بتحمس رسولي.

إن مصطلح «الكوميديا الرفيعة» يطبق بعمومية وميوعة شديدة على أية كوميديا، من دون حس فكاهي بالمعنى المادي أو المعنى الأوسع للكلمة. وإني لأبرهن على أن الكوميديا الرفيعة الأكثر تقدمًا، هي «تقديم الذات» على نحو متكلف، حسب الأسلوب الاحتفالي المراسمي لمسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، كما هو متجسد بروعة في شخصية جويندولن. والحقيقة أن وايلد قد بلغ أقصى حدود الكوميديا الرفيعة في شخصية جويندولن فيرفاكس. فاضطلاعها بالمنزلة الهيراركية بشكل متفاخر ومتكبر، يبدو على نحو شديد التطرف إلى درجة أن الشخصيات الأخرى، يمكن الاستغناء عنها في واقع الأمر. ولكن الدراما تموت من دون شخصين على الأقل. فعندما تتحدث جويندولن، يبدو الأمر وكأنها تتحدث إلى نفسها أو إلى كورس مجرد من المراقبين السماويين. إن جويندولن تبدو مستعدة لأن تهجر الدراما إلى جهة مجهولة، مثل صورة دوريان جراي التي لن تظل في مكانها المعين لها، وترفض حالة بلوغ جوهرها its entelechy.

هنا يكمن أكبر انفصال لوايلد عن كتاب الدراما المنتمين إلى مدرسة الإحياء والتجديد Restoration، حيث إنه يفضل الطرفة عن سرعة البديهة، أي، عن العلاقة الاجتماعية. فالطرفة الوايلدية ظاهرة رومانسية في انعزالها الفخور. وتبلور مثل هذه الطريقة الكوميدية الرفيعة، عرضًا طقوسيًا للقناع، أو تلمح به في الحقيقة، مثل درع أثينا المكون من رؤوس الغرغونة الصغيرة. وأنا هنا أفكر في تمثال بيرسيوس الأسلوبي عند سيلليني، وهو يقف رافعًا رأس الميدوسا عاليًا. إذ أن ممارس الفعل في علاقة مزدوجة مع الذات، فهو يفعل ويراقب أيضًا. حنكة وتذوق خبير ينتمي إلى مرحلة الرومانسية المتأخرة: الذات هي موضوع حالة الاستوديو، والدراسة الانحطاطية. مخنَّثو الأسلوب الحديثون من هذا النمط، هن الممثلات الأمريكيات: إدنا ماي أوليفر Edna May Oliver في دور هيلدجريد ويذر Hildegrade Withers، ومارجريت روثرفورد Margaret Rutherford في دور الآنسة ماربل Miss Marple، ونانسي كولب Nancy Kulp في دور الآنسة جين Miss Jane في المسلسل الكوميدي بيفرلي هيلبيلليز Beverly Hillbillies، وهيرميون جنجولد Hermione Gingold بنفسها.

وهذه الشخصيات؛ الآنسة ويذرز، والآنسة ماربل، والآنسة جين، بتحذلقهن الانحطاطي المتأنق المبهرج، سواء في الكلام أو الإيماءات، هن مخنَّثات الأسلوب في قرن لا يوجد به صالون. فهن وحيدات، عزباوات، بلا جنس محدد، ومخبولات، قد يَظهرن أكثر شبهًا بشخصية الملكة البيضاء[1] White Queen الحرفوشة أو رثة المظهر، منهن إلى شخصية جويندولن الفاتنة عند وايلد. ولكن هذه الشخصيات الثلاث هن بنات عمومة من الدرجة الأولى في سلالة الكوميديا الإنجليزية الرفيعة.

دعونا نتفحص عدة ألفاظ عند جويندولن لا مثيل لها، بما تتسم به نغمتها من تجانس وتشابه عنيدين. ففي أواخر المسرحية، نطالعها تقول: «أنا لا أتغير أبدًا، سوى في عواطفي». وهذه العبارة ربما تكون تعقيبًا هجائيًا على قصيدة پاتر Pater موناليزا! وجويندولن هنا تعني أنها دقيقة وبتصلب فيما يتعلق بالرسميات والمواضيع الخارجية، بينما في العواطف والوجدان فهي تحت الملاحظة، مجرد حطام ونفايات flotsam and jetsam بلا هدف. ولنلاحظ الطريقة التي تلمّح بها إلى شخصيتها، متباهية بأخطائها أو عيوبها في حب للذات منتصر، في

(1) في رواية «أليس في بلاد العجائب»، للكاتب الإنجليزي تشارلز لودفيج دوجسون Charles Lutwidge Dodgson، وهو مرجع أشرنا إليه في هوامش سابقة، وتتواتر إشارة الكاتبة إلى شخصيات الرواية من سياق إلى آخر. [المترجم].

مفاخرة وثنية الطابع. دائمًا ما ينطوي خطابها على خاصية صلبة، محايدة، عنيدة ومحدودة، كما هو الحال في أولى كلماتها في المسرحية:

«ألجيرمون [مخاطبة جويندولن]: عزيزتي، أنتِ نجيبة!

جويندولن: أنا دائمًا نجيبة! أليس كذلك سيد ورذنج؟

جاك: أنت كاملة تمامًا، آنسة فيرفاكس.

جويندولن: أوه! آمل ألا أكون كذلك. فهذا لن يترك مساحة للتطورات، وأنا أزمع أن أتطور في اتجاهات عديدة».

لو كنا نتحدث عن موسيقى سيكودرامية، لكنا استمعنا في نصف هذه الجملة الأخيرة نغمة مرثية كونترالتو جيتارية، الإمتاع الذاتي الأجش للاستقلال الخنوثي. وثمَّة دندنات أو ترنيمات مطابقة حاضرة في ملاحظتين أخريين لجويندولن؛ ففي لحظة من اللحظات نراها تخبر خطيبها بلا ضرورة، قائلة: «لعلمك، أنا لم أكن أبدًا على خطأ». وفي الفصل الأخير، فيما يصارع جاك لكسب ودها وعواطفها، تقول «يساورني عظيم الشك في هذا الموضوع. ولكنني أنوي تحطيمهم». هذه الأسطر لا بد من أن تقرأ قراءة سليمة صحيحة- بقياس رنان وبطيء- بغية تقدير ما فيها من قسوة عنيدة حرون. «أنوي أن أتطور في اتجاهات عديدة»؛ بالأسلوب الإنجليزي للطبقة الرفيعة، يُعدُّ هذا التعبير راكدًا ورسميًّا ومبالغًا في الرنين، وموحشًا مطعمًا بضبط النفس. إن حركة الأصوات أو الفونولوجيا هنا لها لون واحد، والحروف الساكنة حادة والحروف المتحركة مكمَّمة. حركات الحروف الأنفية أقرب إلى الشخير.[1] ولنلاحظ الطريقة التي يتم بها توزيع الشخصية عبر الجملة، مالئة القناة الضيقة من تركيبتها اللغوية النحوية، بسائل كثيف فضي لاذع وباهت منطفئ. إن جملة جويندولن الممتلئة إرادةً، والخطية بأناقة، هي جملة تتناسب معها مثل قفاز. جمل ناعمة مطعمة، مقتصِدة على الطريقة الأسلوبية Mannerist، لا تحمل مثقال ذرة بلاغية زائدة. لا توجد عند جويندولن تلك الضبابية التي رأيناها عند پاتر Pater. إنها تستمتع وتستلذ بسفور بشخصيتها، مصقولة ومنعمة حوافها الحادة، وهو ما يتردد صداه في محيطات الشكل، وتلك الكنتورات المتجاسرة في جملها. استطاع وايلد بهذه الشخصية نصف الذكر التي تمثل عميدة دنيوية حركة الفن الجديد، أن

(1) هذا الجزء من التحليل النصي قد لا يريح القارئ العربي؛ لأنه مبني بالدرجة الأولى على النص والحروف وقواعد النحو في اللغة الإنجليزية، ومن ثم فالاعتماد سيكون على مجمل ما تستخلصه الكاتبة من دلالات، أما الجوانب الفنية اللغوية فهي تقتضي نقل النص الإنجليزي بأكمله، وهو ما يمكن الوفاء به لمن يريد من المتخصصين عبر الاطلاع على النص الأصلي. [المترجم].

يخلق ذاتية selfhood حديثة بكل ما تعنيه الكلمة؛ فهي شخصية منفتحة ومكشوفة، تتسم بالتحديد وعدم العاطفية، إنها باردة تمامًا مثل الهندسة الحضرية.

إن وايلد يكلف جويندولن، دون كل شخصياته، بمهمة خلق لغة درامية أپوللونية. لخطابها بعد معدني، فيه إجمال وإيجاز مطوق للذات، مثل فطنته الشخصية الخنوثية. إنها تُنفق كلماتها بحساب واقتصاد متفاخر متكبر، للعامل نفسه الذي تسبب في فرار بيلفويب عند سبنسر، في نصف الجملة. إن العنصر الأپوللوني وسيلة للمصادرة على الذات، وحبسها بطريقة كهنوتية. كما أن النكتة، والإيجاز المقدِّر للقيمة دائمًا ما يكون غيورًا على معانيه. إنه عَرْض قدسي، يحمل الذات في ومضات تتصف بالكشف والتجلي، مثل غمز الكاميرا ووميضها الخاطف. كما أن تقلصات النكتة بفعل الحصر والتقييد، ليست سوى محاولات لتحدي خاصية الخطاب الزمنية، محولة تسلسل الكلمات إلى أشياء متميزة منفصلة. فالأفكار لا يمكن أبدًا أن تتطور بالأسلوب الأپوللوني، بسبب ما يكتنفه هذا الأسلوب من عدوانية تجاه الحالة الجوانية. ونرى مخنَّثة الأسلوب، تلك الفكاهية الخبيثة، وهي تستخدم لغة متحدية تحمل نوعا من المواجهة، كسلاح يباعد بينها وبين الآخر، مثل سيف بريتومارت Britomart الملتهب.[1] إن ألفاظ جونيدولن المستعرضة للذات، تتبع مبدأ **الجَبَهية** frontality، ذلك المبدأ الجوهري الحيوي، كما يقول هاوسر Hauser، بالنسبة لي «كل الفن الخلوق اللطيف الدمث»[2]. إن جويندولن القادرة بليّها وتحويرها تواضع الفتاة غير المتزوجة، تحول نفسها ممتلئة الوجه إلى خطيبها، مغرقة إياه في حمام من الانبعاثات الهيراركية.

وعلى الرغم من أن الإعجاب بمسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، إعجاب عالمي شامل، إلا أن مناقشتها تُعدُّ نادرة الحدوث وطفيفة. ويبدو أن النقاد قد ارتضوا وصف وايلد الشخصي لها: «تافهة بإجادة، فقاعة خيال لطيفة». ولم تكن الدراسات الأكاديمية قادرة أبدًا على تحليل هذا النوع من الكوميديا الرفيعة، بما تنطوي عليه من خبرة مراوغة. فنقد الأسطورة بأسلوب فراي Fry-Style، على سبيل المثال، لا يمكنه فعل الكثير مع مسرحية «أهمية أن تكون جادًا». ولكن، من وجهة نظري المتعلقة بالرومانسية الانحطاطية المتأخرة، فإن كل سطر في المسرحية غني بدلالات تطبيقية.

وفيما يلي سوف نأخذ مثالين: فجويندولن أثناء تنازعها مع سيسيلي، تصرح قائلة: «أنا لا أسافر قط من دون مفكرتي. فالمرء ينبغي أن يكون لديه شيء ما حسيّ، وشهواني ليقرأه

---

(1) عند سبنسر في ملحمة **ملكة الجان**، راجع الفصل السادس. [المترجم].

(2) The Social History of Art, 1:41.

في القطار». الجملة الثانية تمثل مفاجأة، حيث إن المرء يسافر في العادة بمفكرته؛ لا ليقرأ بل ليدوّن. ولكن جويندولن، كمخنَّثة أبوللونية لا تحتفظ بجريدة من أجل الاختبار الذاتي- فحالتها الداخلية أصبحت مقززة- بل للاستعراض الذاتي. وتُعدُّ قراءة المرء لمفكرته، كما لو كانت رواية، بمثابة اعتبار ضمني منه بأن حياته فرجة، وهذا تحديدًا ما يدافع عنه وايلد. وجويندولن تتأمل حياتها بحالة انفصال مطعمة بالتقدير والإعجاب، فهي تتصرف مثل عمل أو شيء فني، وكمتذوقة خبيرة من مرحلة الرومانسية المتأخرة. والقراءة بطبيعة الحالة تعني توسعًا شخصيًّا؛ فالمرء يقرأ ليعلم ما لا يعلمه. ولكن قراءة جويندولن هنا هي تصرف ينتمي إلى التوحد الرومانسي مع الذات. فهي تقرأ لا لتوسع من ذاتها، بل لتكثّفها. وبعيدًا عن فرقاطة إميلي ديكنسون المتحركة، فقد أصبح الكتاب مرآة لا يرى فيها المرء سوى وجهه. فالمفكرة هنا بمثابة بورتريه ذاتي. ومن هنا، فإن جويندولن تقرأ مفكرتها في ديوان قطار، تمامًا مثل دوريان جراي واقفًا أمام صورته في الغرفة المغلقة. كلاهما يؤديان ورعهما وخشوعهما للذات المُنْزَلة منزلةً هيراركية.

إن الحياة المسجلة عبر مفكرتها هي، كما تقول جويندولن، «حسية شهوانية»، مصدر لفضيحة عامة وافتتان شبقي. وأن يرى المرء حياته شهوانية حسية، هو أن يكون مُثارًا بذاته. مما يؤكد لنا أن الأعين، بقيت كما هي دائمًا في عصر الرومانسية المتأخرة، وسيطًا جنسيًّا. وجويندولن وهي تقرأ مفكرتها، إنما تكون تائهة في اشتهاء النظر **skopophilia**، ووخز الأعين. فإذا كان للكتب أن تُفسِد، ونحن نعرف أن هذا ممكن، مثلما رأينا في رواية **دوريان جراي**، إذن فالمرء يمكن أن يفْسَد بفعل مفكرته. وأن يفسَد المرء عبر ذاته، يعني أن يكون متوحدًا معها بصورة جنسية، كما هو الحال مع شخصية بيتينا Bettina الأكروباتية المتلوية عند جوته، إسعاد ذاتي ومحو العذرية عن الذات. إذن جويندولن يوروبورس (أي المتناسلة ذاتيًا)، المتحلية بدراسةِ ذاتٍ عاشقة لها)، أفعوانة منتمية إلى مرحلة الفن الجديد، تبتلع نفسها. القراءة في القطار هي قراءة عارضة، تزجية للوقت بأقل جهد ممكن. ومن ثم، فإن الحياة المتأمَّلة المسجلة في المفكرة، هي حياة متفَّهة. إنها مجرد سلسلة من الحوادث الشهوانية من دون معنى أخلاقي.

إن قراءة المرء في مفكرته، يعني ضمنيًا أنه أو أنها نسيت ما فيها. وهو ما يبين نقصًا في الذاكرة الأخلاقية، وهذا أمر طبيعي لدى الانحطاطيين. وفي مسرحية وايلد **امرأة بلا أهمية A Woman of No Importance**، يصرح لورد إلينجورث Illingworth، قائلًا» لا ينبغي لامرأة أن تكون لديها ذاكرة. فالذاكرة عند امرأة هي بداية التدهور والبلاء». فالحالة

الداخلية تُبلي كمال الأسطح الخارجية الأپوللوني الطابع. وفي مسرحية **زوج مثالي An Ideal Husband**، ثم شخص يتحدث عن خصمته قائلًا: «إنها تبدو مثل امرأة ذات ماض»؛ فيرد عليه أحد اللوردات قائلًا، «معظم النساء الجميلات لديهن ماض»[1]. ولكن، كما تحيلنا علاقات جويندولن مع مفكرتها، فإن الشخص الذي له ماض، لا يكون له ماض. فالذات صفحة بيضاء tabula rasa ليست مفتوحة سوى على الانطباعات الحسية. فليس ثمَّة نماء أخلاقي معنوي. الخبرة تُفسد، ولكنها لا توعز، ولا تعطي أوامر. ولورد هنري وطون Lord Henry Wotton يتأمل قائلًا: «إن الخبرة لم تكُ ذات يوم لها قيمة أخلاقية. بل كانت مجرد الاسم الذي يخلعه الرجال على أخطائهم»[2]. قراءة المرء لمفكرته تمثل انحرافًا لمراحل متأخرة من الثقافة. فالذاكرة مثبطة لأن المرء قد فعل **أكثر مما ينبغي**، مثل قصيدة پاتر Pater **موناليزا**. فجهاز استدعاء المعلومات لدى جويندولن معوق بحمل حسي زائد. ومن ثم، فإن شخصيتها الشبيهة بالروبوت أو الإنسان الآلي مغتربة عن نفسها، عاشقة مغتربة.

إن جويندولن لا تسافر أبدًا من دون مفكرتها؛ لأن المفكرة هي الحارس الأليف الذي لا ينفصل، الذي يمكنها من البقاء في الحالة الخارجية الوايلدية من دونه. وهذه واحدة من سمات عديدة تتقاسمها مع سيسيلي التي تستخدم مفكرتها على نحو مشابه، كما رأينا في مشهد عرض الزواج. حيث نرى سيسيلي سرعان ما تحجر أو تثبت عواطف ألجيرنون في المنتصف، كما لو كانت تنقشها على ألواح حجرية. ومرة أخرى، مفكرة جويندولن- مثل صورة دوريان جراي- هي مخزون الروح الذي تحمله معها مثل صندوق تضع فيه قبعتها لتحافظ عليها، فالمفكرة كذلك تحفظ نقاءها الأپوللوني الذي بلا روح. المفكرة هي تأريخ، العهد المقدس لعقيدة الذات عند جويندولن. فمفكرة شخص رومانسي هي علم النشوء الشخصي الخاص به، كتاب أول وآخر الأشياء.

فنحن نرى أن أنواع ومظاهر الطرفة عند وايلد، تحتوي ثروة من المعنى غير المشكوك فيه. حتى أطروفاته boutades التي تفتقر ظاهريًا إلى معنى، ليست سوى إيماءات تنتمي إلى مرحلة الرومانسية المتأخرة. فالليدي براكنل تسعى إلى إنهاء المشهد العاصف في مانو هاوسManor House بتصريحها إلى جويندولن قائلة، «تعالي يا عزيزتي. لقد فاتنا بالفعل خمسة إن لم يكن ستة قطارات. وفقدان أي قطار بعد ذلك قد يعرضنا إلى تعليقات الواقفين على الرصيف».. لقد قرأت هذه الأسطر مئة مرة، ولم أتوقف أبدًا عند عبقريتها الغريبة. فهذه

(1) Plays, 122, 187.

(2) Dorian Gray, 68.

السطور تحتوي على تلك المسحة من اليقين الجنوني الذي نعرفه من لويس كارول Lewis Carroll الذي اعتقدَ بقوة أنه أثّر في وايلد. ماذا تقول الليدي برانكل. فقدان قطار، حتى «خمسة، إن لم يكن ستة» (دقة انحطاطية)، ليس له بطبيعة الحال سوى توابع خاصة، وليست عامة. ولكن في عالم المرآة الخاص بالصورة، فإن الفشل في الالتزام بخطة هو استخفاف بالقانون الطبيعي، يتسبب في برطمة التبرم من أفواه المارة أو الواقفين. ولكن كيف يمكن للآخرين أن يعلموا بتخلف شخص عن مواعيد قطاره؟ نظرًا لأن كل شيء مرئي في مشهد الظواهر الخارجية الطبيعي هذا، ونظرًا لأن الحياة العقلية لهاتين المخنَّثتين لها شفافية الزجاج، مثل جسديهما، فإن نواياهما لا بد أن تسبقهما، مثل منادي المدينة، منبهةً العامة بتأخرهما. وفيما تحتويه من مادية خيالية، فإن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** تؤوب إلى العالم الهوميروسي Homeric للظواهر النفسية ذات الطابع الرمزي، حيث يشعر أخيل المستشيط غضبًا بأثينا وهي تشد شعره. وإذا حللنا ملاحظة الليدى براكنل وفق المعاني الطبيعية، يمكننا التحدث عن بارانويا العظمة. فهي تتخيل وجود وعي عام بكل حركة من حركاتها؛ أن الجميع يعرفون ما تفعله وما تفكر فيه. بيد أن هذا تطور منطقي للدنيوية الأرستقراطية. إن الحياة التي تسير وفق الموضة المتجددة، كما يصدّق على ذلك پروست Proust، تتم في الحقيقة أمام العين المفتوحة التي لا تطرف، عين باريس الجوالة le tout Paris.

«فقدان أي قطار آخر قد يعرضنا لتعليقات المارة أو الواقفين على الرصيف»: الليدي برانكل في مجال قوة الخطوط البصرية المرئية. مثل الملكة نيسيا Queen Nyssia عند جوتيه، إذ تصطبغ بفعل نظرة الآخر عليها، فإن ليدي براكنل تخشى أن تكون «معرضة» للعدوى. والعدوى هنا هي عدوى الكلمات. يقول بارثس Barthes عن روايات ساد: «إن السيد هو من يتكلم...؛ الشيء هو الصامت»[1]. والليدي براكنل ستفقد طبقتها أو منزلتها الطبقية لو تعرضت لـ «تعليقات» العامة. سيطرتها الهيراركية ستتسرب منها وكأنها السائل الذي يجري في عروق الآلهة. مشهد الخزي الذي تتخيله على رصيف السكة الحديدية هو أحد العروض الطقوسية، تشبه طقوس شخصية هستر برين Hester Prynne وهي على سقالة المدينة عند هاوثورن Hawthorne.[2] وفي عالم وايلد، بالطبع، فإن الجريمة ليست خطيئة بل **صورة قبيحة**.

---

(1) Sade Fourier Loyola, 31.

(2) في رواية كناية الزنا The Scarlet Letter، تظهر شخصية هستر برين واقفة على منصة في وسط المدينة، ليتم وسمها بحرف A دليلًا على ارتكابها خطيئة الزنا. تقف على السقالة ممسكة بطفلها الذي أنجبته من رجل آخر غير زوجها الذي اختفى في ظروف غامضة. [المترجم].

إن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، كانت آخر ما كتبه وايلد قبل سقوطه. وقد صادفت ليلتها الافتتاحية بداية أسوأ حملة Queensberry ضده. وقد استمر أداء المسرحية، وحصلت على أعلى استحسان الجماهير، أثناء المرتين اللتين حوكم فيهما. ومن هنا يتضح لنا أنه من الحقيقة الغريبة أن مرور وايلد إلى السجن كان إنجازًا مريعًا لهذه الملاحظة التي تذكرها ليدي براكنل، وها هو يتذكر قائلًا:

في الثالث عشر من نوفمبر/ تشرين الثاني عام 1895، أحضروني إلى هنا من لندن. ومن الساعة الثانية إلى الساعة الثانية والنصف من ذلك اليوم كان عليّ أن أقف على الرصيف المركزي لمحطة كلابهام جانكشن Clapham Junction في بدلة الاتهام، كي يتطلع إليّ العالم ويداي مقيدتان في الأصفاد... وعندما رآني الناس ضحكوا. في كل قطار يأتي مزدحمًا بالجماهير. لم يكن ثمّة شيء يمكن أن يتجاوز تسليتهم بهذا المشهد. وقد كان ذلك بالطبع قبل أن يعلموا من أنا. وبمجرد أن عرفوا الخبر، زادت ضحكاتهم. على مدى نصف ساعة وقفت هناك تحت أمطار تشرين الرمادي محاطًا بالغوغاء المستهزئين. وعلى مدى عام على مروري بهذا الموقف، ظللت أبكي كل يوم في الساعة نفسها وللمدة نفسها من الزمن[1].

إن رصيف محطة القطار عند ليدي براكنل، كان مقدرًا له أن يكون الإهانة الأعظم لوايلد. من ذا الذي قد يشك في أن المخيلة يمكنها تشكيل الواقع وفق إرادتها؟ يقول إمرسون Emerson، «إن الروح تحتوي الحدث الذي يحل بها؛ حيث إن الحدث ما هو إلا التحقيق الفعلي لأفكار الروح»[2]. المشاهد الأكثر تشابهًا مع هذه الواقعة هي تلك المشاهد الخاصة بالتعرض الطقوسي التي تجعلني أتساءل ما إذا كانت ذاكرة وايلد حيال حادثة محطة كلابهام لم تكن مجرد هلاوس، أي تغيير وتبديل يتم على أساس ثيمة فنية في جو من عزلة السجن وقذارته. ولكن بضمان حقيقة الحادثة، فإنها تظل مثالًا آخر على هذه القوة الكهنوتية السحرية لتحقيق أفكاره في أرض الواقع. ولقد كان نشر رواية **دوريان جراي** هو ما أنتج اللورد ألفرد دوجلاس، نموذج الفتى الجميل كمدمر، الذي تسبب في سقوط وايلد. لقد كانت حادثة كلابهام بمثابة التحقق الملموس المعذِّب لمبدأ وايلد بأن الحياة فرجة. كما أن التقليد الكامل للرومانسية المتأخرة الخاص بالخبرة المرئية المركزة، يبلغ ذروة كارثية على رصيف تلك المحطة، وينتهي هناك. ومع وايلد فإن المركز المدوخ للعالم المرئي، مثل البحّار القديم يُعدُّ

(1) De Profundis, Letters, 490-91.

(2) Selection from Ralph Waldo Emerson, ed Stephen E. Whicher (Boston, 1957), 347.

بؤرة الغضب الكوني، ويأخذ هنا صورة الضحك الذي لا يطاق. يفقد الكوميدي سيطرته على نوعه الأدبي، إذ تبتلعه الجماهير.

إن الطرفة الخنوثية لم تتلقَ غير قدر ضئيل من الاهتمام، وهو ما يرجع جزئيًا إلى أنها لا تتناسب ومصنفات النقد الأدبي. فقد حسبت أن مسرحيات وايلد تستحق الإيضاح والتفسير، بينما حواره ليس كذلك. إلا أن مخنَّث الأسلوب، ذلك النمط المصبوب على قالب وايلد نفسه، يصنع فنًا من الكلمة المنطوقة، وهو ما لا يمكننا تفحصه إلا عندما يكون النص محفوظًا بواسطة ناسخ مثل بوسويل Boswell.[1] إن وايلد بما يتمتع به من شكلانية صورية راديكالية، استطاع أن يخلق لغة أصلية، أسميها أنا مونولوج خارجي **monologue extérieur**. فأنا أعتقد أن المخنَّث في ثوبه الحديث، معبرًا عنه من جانب مثليين ذكور، هو استمرار لنمطه في الرومانسية المتأخرة، وأنه يشكل شعرًا مفقودًا غير معترف به.

إن أقوال وايلد المأثورة، تشبه النكات من سطر واحد، فيما يسمى بكوميديا الوقوف الأمريكية **stand-up comedy**،[2] تطورت عن العروض المسرحية الهزلية التي قام بها ترفيهيون يهود. وودي آلان **Woody Allen** يستخدم الأسلوب البديهي **axiomatic** كمجاز لاذع: «ماذا لو أن كل شيء وهم ولا شيء موجود؟ في تلك الحالة، سأحصل حتمًا على مبلغ أكبر نظير سجادتي»[3]. إن اختلاف بنية القناع هو ما يميز وايلد عن آلان. ففي حين أن الطرفة اليهودية يمكن أن تكون فظة فظاظة الطرفة الوايلدية، غير أنها دائمًا ما تحوي على بقايا المعاناة، أو فيها إضفاء لحالة الضحية. وثمَّة جدة من بروكلين قالت ذات مرة عن جدتها، «لقد مرت بعمليات جراحية كثيرة، فبطنها مثل خريطة أورشليم». الطرفة اليهودية تعكس التاريخ الاجتماعي لشعبها في تصوير الأشخاص سلبيين معرضين للترويع بفعل ظروف خارجية. والقناع الكامن في كوميديا وودي آلان هو قناع متعثر أخرق، قناع البطلة الذكر، أو البلهاء **schlemiel**. أما القناع الكامن في الطرفة الوايلدية قناع هيراركي، خلفه المخنَّثة أو المخنَّث يبدو مثل طاغية اجتماعي.

---

(1) هو جيمس بوسويل (1740– 1795) كان محاميًا ومدونًا لليوميات، ومؤلفًا، ولد في أدنبرا، اسكتلندا، ونال شهرته بالسيرة الذاتية التي كتبها عن صمويل جونسون Samuel Johnson. وقد أصبح اسم بوسويل في الأدب الإنجليزي رمزًا لدقة التدوين والتسجيل خاصة تسجيل الملاحظات مكتوبة ومطبوعة. [المترجم].

(2) نوع من الكوميديا يقف فيها الكوميديان أمام الجمهور، ويتفاعل معه مباشرة بإطلاق النكات والعبارات الساخرة، وهو أو هي واقفة. [المترجم].

(3) Without Feathers (New York, 1976), 10.

إن الأطروفة الخنوثية هي عبودية بلاغية للذكورة والأنوثة. يقول چيوفري هارتمان عن أسلوب وايلد البسيط «الخالي من الفحوى» إنه قد ساعد في تحرير الشعر الحديث من «طغيان الأسلوب الفطن». ذلك الإتقان الأوغسطيني Augustan forte. وتعريف د. جونسون Dr. Johnson لـ «الفحوى» الأدبية هي «لسعة قول مأثور؛ جملة تنتهي بتحوير ملحوظ للكلمات أو الفكرة»[1]. ذلك أن وردزورث يتجنب الدفع بالقول المأثور أو إيلاجه thrust (تلك الكلمة القضيبية الباطنية). وهذا تجنب منطقي، حيث إنه شاعر يؤهل العقل بنعومة أنثوية. وحوار مخنَّثي الأسلوب الصالوني، هو مباراة من الملاحظات «القاطعة». فاللغة فيه تستخدم بعدوانية كأنها أداة للحرب الذكورية، للقطع، والطعن، والخرق، والاختراق. يقول دوريان جراي للورد هنري، «إنك تقطع الحياة إلى قطع بأقوالك المأثورة»[2]. وليس من قبيل المصادفة أن تكون التعبيرات أو الاصطلاحات التي تصف تبادل الفكاهة أو الطرفة- إيلاج، تفادي، طعنة سريعة- هي تعبيرات مستعارة من لعبة السيف. فإننا نجد علاقة اللغة والقتال العسكري البينية في الثقافة الغربية، واضحة في رطانة المبارزة التي تتحدث عن «حوار بين اثنين» أو «عبارة» الفعل. فنحن نرى كيف تتحدى امرأة الصالون التي تتمكن من هذه البلاغة المتحدية الحادة، مسبغة بالروح الذكورية متحولة إلى خنثى الأسلوب. ومخنَّث الأسلوب الذكر يجمع بين اللغة العدوانية والأسلوب الأنثوي، فهو بهي، متوان، ولعوب بخبث. قناع الفكاهات الخنوثية عند وايلد تختلط بالتهديد الذكوري وتهاجم بإغراء وإغواء أنثويين.

أن «تقطع» شخصًا أي أن تجرحه، بل إنها تعني أيضًا أن تقطع الصلات الاجتماعية معه. ويستخدم كارول Carroll التورية المجازية بصدد هذه الازدواجية، عندما تُقدم إليها فخذة الضأن:

«هلا أعطيتك شريحة من هذه». هكذا قالت، وهي تلتقط السكين والشوكة، ناقلة نظرها من ملكة إلى أخرى.

«بالتأكيد لا». هكذا ردت الملكة الحمراء، بحسم قاطع: «ليس من الإتيكيت أن تقطعي ما تم تقديمه إليك. أزيلي المفصل!»[3].

---

(1) Beyond Formalism, 48-49. See also Hartman, «Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry,» in From Sensibility to Romanticism, ed. Frederick W. Hilles (New York, 1965), 405.

(2) Dorian Gray, 110.

(3) Through the Looking-Glass (New York, 1946), 153.

فكاهات وايلد تعمل بفعل «القطع» المنتظم، على فصل الذات عن الجماعة، وسحبها إلى نوع من الحجز والمصادرة الأرستقراطية. إن اللغة في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** تُستخدَم كوسيلة للظُّرف وتراتبية الوضع الهيراركي. إنها سلسلة من الإيماءات السيكودرامية، كل ملاحظة فيها تؤكد على طبقية الموقع فيما يتعلق بشخص ما آخر، أو طبقة الشخص. المتحدثون دائمًا ما يموضعون أنفسهم على مسافات ثابتة من الآخرين. وهذا ما يحدث حتى، كما رأينا، في عروض الزواج، حيث تُربك البطلتان البطلين بوضع حدود مراسيمية، نشرات من الحميمية الأولية يسردونها على طريقة مذيعي الرياضة لعبة لَعبة. بتعبير آخر: «سنكون عن قريب حميمين»؛ «لقد أصبحنا الآن حميمين»؛ «لندعو الله أن نظل حميمين». البطلة الوايلدية معلقة هيراركية، تقطع وتوزع علاقات الأقنعة على خريطة عقلية.

إن استخدام وايلد للغة كرموز وإشارات للوضعية واضح جلي في الصدام الذي يحدث على طاولة الشاي. فها هي سيسيلي تقول «عندما أرى جاروفًا فأنا أسميه جاروفًا». فترد جويندولن، «يسرني أن أقول إنني لم يسبق لي قط أن رأيت جاروفًا. من الواضح أن مجالنا الاجتماعي كان مختلفًا اختلافًا واسعًا». هذه الاستعارة التي تأخذ طابعًا حرفيًا، أي إضفاء المادية الوايلدية، تجعل الجاروف، مثل السكر أو الكيك، أداة لمعايرة المستوى الطبقي. إن جويندولن تفتخر بالتوسيع والمد الذاتي للمسافة الهيراركية التي بينها وبين سيسيلي. والمسرحية تفتتح بألجيرنون وهو يعزف على البيانو: «أنا لا أعزف بدقة؛ فأي أحد يمكنه أن يعزف بدقة، لكنني أعزف بتعبير رائع».. أي أحد يستطيع أن يعزف بدقة: هذه المقدمة المنطقية الكاذبة المبرِّئة للذات، مثل سلم مسنود على الجدار، تمد أمامنا سلسلة الوجود العظمى، حيث ألجيرنون يتهلل أعلى الجماهير من قمة محاطة بـ «حساسية» جمالية. وايلد يستخدم التكنيك هذا في كل مكان. فالمتحدث باسمه في مقاله **الناقد كفنان** يقول «عندما يتفق الناس معي أشعر دائمًا بأنني لا بد أن أكون على خطأ». وثمَّة شخصية في مسرحية **زوج مثالي**، تقول «فقط الحمقى من الناس يكونون أذكياء على الإفطار»[1]. طاقة بلاغية مكرسة للتمييز والفصل الاجتماعي. لقد كان الهدف الأپولوني لوايلد هو خلق نظام تراتبي هيراركي عبر الفكاهة، مضفيًا على نفسه النبل، مثل بلزاك المسمي لنفسه، عبر بناء مهيب للقناع.

من هنا يأتي استخدام الفكاهة الخنوثية كلغة للتراتبية الهيراركية، في صورة ضالة جنسيًا أو بالأحرى منزوعة الطبيعة الجنسية. إذ ينحدر أسلوب وايلد القاطع، من القرن الثامن عشر، وخصوصًا من عند ألكسندر پوپ Pope الذي كره وايلد شعره كرهًا شديدا. ويعتقد بريجيد

---

(1) Selected Writings, 112, Plays, 166.

بروفي Brigid Brophy أن القول المأثور عند وايلد «تعديل للبديهة المنطقية والتعريف العلمي»، وهو ما يرجع إلى حد ما إلى «العادة الأيرلندية للمفارقة- التي ربما تكون ذات أصول لاهوتية»[1]. إن أقوال وايلد المأثورة التي تُعدُّ معوقًا كبيرًا للسرعة المستغرقة في سرعة الإحياء والتجديد، تكتسب جوهريتها من التعميم المرتبط بحركة التنوير. إنها تمثل قوة تعميمه الفكري التي تمنح كتابة وايلد تميزها الدائم. فثمَّة مسرحية حديثة بالأسلوب الوايلدي، هي مسرحية **حيوات خاصة Private Lives** (1930) لنويل كاوارد Noel Coward، لا تحتوي سوى على سطر وايلدي واحد: «ثمَّة نساء محددات، ينبغي أن يُضربن بانتظام مثل النواقيس»[2]. وحتى هذا التعميم يضفي الفظاظة والسوقية على وايلد، الذي لم يحدث يومًا أن دمر الفعل التأمليةَ عنده.

لقد كان ألكسندر پوپ أول من يصنع جمالًا شعريًا من الفلسفة، مخترعًا أسلوبًا استطراديًا أنيقًا من الاحتواء الأپوللوني، والخاتمة الرفيعة. وقد انتقلت الافتراضات الاجتماعية والبلاغية من پوپ إلى وايلد. ويبدو أن هذا قد حدث ضد إرادته، عن طريق جين أوستن Jean Austen المحافظة، التي نلاحظ عندها- من الوهلة الأولى- صوت وايلد التمييزي، لاذعًا، وممازحًا، وبليغًا. ولننظر، على سبيل المثال، في الجملة الافتتاحية العظيمة لرواية جين **إيما Emma**: «إيما وودهاوس وسيمة، ذكية، وغنية، لديها بيت مريح وفطرة بهيجة، بدت وكأنها توحد بين بعض أفضل النعم في الوجود؛ وقد عاشت قرابة إحدى وعشرين سنة في عالم ليس به سوى نذر قليل مما يمكن أن يكدر صفوها، أو يضايقها»[3]. وثمَّة مسرحية رقيقة للسخرية الحديثة، حول المحيط السيكولوجي لهذه الجملة التي نعتبر أن الإمساك بها وتعريفها، ضرب من المستحيل. إنها نوع من التموج الجوي، انتقال صوتيّ تموجيّ. الجملة تحتوي على الرواية بكاملها. ومن الناحية البلاغية، فهي تُعدُّ انسيابًا نغميًا glissando من أسلوب القرن الثامن عشر إلى أسلوب القرن التاسع عشر. الخطابة الجماهيرية العظيمة لـ «الوسيمة، الذكية، الغنية» تنحدر إلى «النكد» الصغير المنزلي,, الشوكة التي ستنفثئ بها فقاعة تفاخر إيما. ومع نهاية الجملة نسمع بالانحراف الجديد للكتابة الحديثة، ونكاد نرى ابتسامة المؤلف الخفية. ومن الناحية الفلسفية، فإن روايات أوستن Austen، على الرغم من معاصرتها الرومانسية الرفيعة، إلا أنها تؤكد على رؤية كلمة القرن الثامن عشر، بتصديقها النيوكلاسيكي للمعيار

(1) Black Ship of Hell (New York, 1962), 341.

(2) Three Plays by Noel Coward, intro. Edward Albee (New York, 1965), 240.

(3) Emma, ed. Ronald Blythe (Harmondsworth, 1966), 37.

الجنسي. فقط في رواية **إيما** يوجد شيء مضطرب جنسيًا (تتيم إيما بهاريت Harriet)، وهي حتى هناك، فإنها خفيفة ومنعزلة.

إن وايلد يحول كوميديا جين أوستن Jane Austen إلى الخنوثة عبر هويته الشخصية كانحطاطي. فكاهة أوغسطينية متماشية مع طبيعة مرتبة تربيًا إلهيًا تساعده في إلغاء الفن الإباحي لكوميديا الاستعادة والتجديد. الشهوات الإنسانية لم تعد موجودة في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**. حتى أن جوع ألجيرنون الدائم، ما هو إلا شهية ملائكية، حيث الشخصيات تتغذى على أشياء وهمية مثل المن manna: خبز وزبد، وخيار، وفطير، وكعك لين، وكيك شاي. إنها مثل الخبز والفراشة في رواية **عبر المرآة Through the Looking-Glass**، التي تتجسد رأسها في كتلة من السكر وتعيش على الشاي الخفيف والكريمة. وايلد يستخدم جين أوستن لتنقية الكوميديا الرفيعة، مستبعدًا عناصر العمومية والهزلية المستقرة منذ شكسبير. ولم تعُد هناك كوميديا وضيعة، أو فواصل من اللهجة الخام. حتى الشخصيات الثانوية في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، هم مهرة وخبراء في استخدام الكلمات. (الآنسة بريزم: «لقد تحدثن بعلم البستنة. والاستعارة التي أستخدمها كانت مأخوذة من الفاكهة».) وايلد يشذب ويبسط الكوميديا الرفيعة بمقاييس أوغسطينية الذوق، والأدب، والاستقامة.

وثم تأثر آخر فيما قام به وايلد من تحويلات خنوثية لجين أوستن. فقد حصل على مساعدة شخص طريف يقف بينه وبينها، هو لويس كارول Lewis Carroll. فشخصية كارول تفصل الكوميديا الإنجليزية عن العنصر الأخلاقي (الموجود حتى في دراما الإحياء والتجديد، بنهاياتها الفاضلة)، ويجهزها تمهيدًا لأن ينزع وايلد الأخلاق منها. وقد اقتصر- بعد وايلد- هذا النوع الأدبي من الكوميديا الرفيعة اللامعة على الخنوثة، حيث لم تكن ممارستها ممكنة إلا عبر تخيلات متقاطعة بين الجنسين: رونالد فيربانك Ronald Firbank، ونويل كاورد Noel Coward، وكول بورتر Cole Porter. إن الغموض الجنسي عند كارول لا يبدو واضحًا في النص، ولكنه واضح جلي في حياته. أصدقاؤه وكاتبو سيرته الذاتية يتحدثون عن شعره الطويل و«جهه النسوي المثير للفضول»، وعن تتيمه بالفتيات الصغيرات، وكرهه للصبيان.. وهو ما يصفه ابن أخيه بأنه «بغض يصل إلى حد الإرهاب». لقد قال كارول في الفتيان، «بالنسبة لي هم ليسوا جنسًا جذابًا من الكائنات». وفي مرة أخرى: «الفتيان ليسوا على صنعي. أعتقد أنهم خطأ»[1]. كانت هوية كارول الروحانية، أنثوية تمامًا.

---

(1) The first quotation is from Carroll›s friend Isa Bowman, the second from his nephew
= Stuart Dodgson Collingwood. Quoted in Jean Gattegno, Lewis Carroll: Fragments of

إن كتب أليس مدعومة دراميًا باستقرار البنية الاجتماعية الفيكتورية. أليس إمبريالية بحكم العادة. فهي بولوجِها عالمًا حالمًا غير عقلاني، تظل نقية وواثقة في ذاتها، تظل نموذجًا للرزانة حسنة التربية. وفي حسها القاطع بالسلوك السليم، تكون قرينة وحوش العرض العاقر، كتلك التي نراها لدى السلطان أو الحاكم، من بشر وحيوانات، يوجَّه إليها التوبيخ لاعتداءاتها على القوانين السلوك المحلية الغامضة. بل حتى أن هناك قرابة ثقافية مفاجئة بين أليس وناقدها الرئيسي، تلك الملكة الحمراء Red Queen الشرسة التي يصفها كارول في مكان آخر بأنها «رسمية وصارمة،... الجوهر المركز للحكم»[1]. إلا أن الملكة الحمراء لا تكون حاكمة إلا بقدر ما تكون الحاكمة هي الممثلة الأولى للنظام التراتبي الهيراركي في حياة الأطفال الإنجليز، حيث تحكم كوصية باسم المجتمع.

وأنا على قناعة بأن كارول لم يتبنَّ وجهة نظر رومانسية، أو حديثة، حول زيف وافتعال القوانين الاجتماعية. بل هو على العكس تمامًا، فقد التقط متعة أبوللونية كامنة في تلك القوانين، معجبًا ومبتهجًا بها فيما قدمه من نظريات ومعادلات، عالجها وتحكم بها كمتخصص أكاديمي في علم الرياضيات. وقد كانت إحدى القطع التي نشرت له، وهو شاب صغير في أكسفورد، تحت عنوان «لمحات حول الإتيكيت.. أو الطريقة السهلة للعشاء خارج المنزل»:

I

في التقدم إلى غرفة العشاء، يمنح الجنتلمان ذراعه إلى السيدة التي يحرسها- من غير المعتاد أن يمنح ذراعيه.

III

ممارسة مزعجة تمامًا؛ أن تستخدم شوكة مع حسائك، ملمّحًا في الوقت ذاته إلى مستضيفك أنك تدخر الملعقة لشرائح اللحم.

VII

لا نحبذ ممارسة أكل الجبن، والسكين والشوكة في يد، بينما الملعقة وكأس النبيذ في اليد

= Looking-Glass, trans. Rosemary Sheed (New York, 1976), 256, 283, 281-82. See also Phyllis Greenacre, Swift and Carroll: A Psychoanalytic Study of Two Lives (New York, 1955), 166. William Empson, Some Versions of Pastoral (New York, 1968), 273.

(1) «Alice on the Stage» (1887), in Alice in Wonderlands, ed. Donald J. Gray, Norton Critical Edition (New York, 1971

الأخرى. فثم نوع من التصرف الأخرق في فعل ما لا يمكن لأي قدْر من الممارسة أن يبدده تمامًا.

VIII

كقاعدة عامة، لا تلكز من تحت المائدة ساق الجنتلمان الذي يجلس أمامك، فإن لم تكن على معرفة شخصية به؛ فإن توددك إليه بهذه الطريقة سيفهم خطأً- وهو موقف في كل الأحوال لا يدعو على السرور(1).

سيكون من الخطأ النموذجي الحديث أن نفترض أن هذه مقالة «لاستجلاء الحقيقة أو كشف الزيف» في كون كارول يقلص السلوك الأخلاقي، إلى حد ذلك السخف؛ ليبين ابتكار وإبداع العرف الاجتماعي. ولكن كل شيء يظهره وكأنه كان مدافعًا متزمتًا عن النظام. وهاكم أحد معاصريه متحدثًا عن «الحكم المتصلب لحياة» كارول، وعن روتينه اليومي الثابت. وآخر يقول إنه كان «متقشفًا، خجولًا، دقيقًا،... متشبثًا بكرامته بحذر، محافظًا متيبسًا فيما يخص النظرية السياسة واللاهوتية والاجتماعية، وحياته مخططة في صورة مربعات مثل المنظر الطبيعي عند أليس». وها هو فيليس جريناكر Phyllis Greenacre يسميه «المفهرس المصاب بالوسواس القهري»، فهو يداوم على ملء وتوثيق ممتلكاته، وما يحوزه بلا كلل أو توقف(2).

وتشير الأدلة المتوافرة إلى أن قواعد السلوك في مقال «لمحات حول الإتيكيت»، وكتب أليس تكتسب قوتها من إيمان لويس كارول بما تحتويه من تركيز تقليدي. وهذه خاصية لها أولوية الصدارة. أعماله الكوميدية تنبثق من حب إنجليزي أصيل للرسميات والتشريفات. فثمّة خاصية لحنية للفكاهة عند كارول، لا يوجد لها مثيل في الأدب ما قبل الحديث. بل هي سمة تظهر في كل أعمال فيرجينيا وولف. ولنلحظ التشابه في الصوت بين مقاله «لمحات حول الإتيكيت»، وبين هذا الخطاب المرسل إلى فيكتوريا ساكفيل- ويست Victoria Sackville-West، ذلك الخطاب الذي تراجع فيه فيرجينيا وولف التعليقات التي أثارتها القصة الجديدة لشعرها:

1. فيرجينيا مكدَّرة تمامًا بقَصَّة شعرها.

---

(1) The Complete Workers of Lewis Carroll, intro. Alexander Woollcott (London, 1939), 1113-14.

(2) Professor Frederick York Powell and Rev. William Tuckwell, quoted in Greenacre, Swift and Carroll, 142, 141, 168.

2. فيرجينيا مشغولة تمامًا بقَصَّة شعرها.

3. قَصة شعر فيرجينيا غير ملحوظة على الإطلاق.

هذه هي مدارس الفكر الثلاث حول هذا الموضوع المهم.

لقد اشتريت بكرة شعر أرفقتها بخطاف. تسقط في الحساء، وتصعد عالقة بالشوكة[1].

هذا الأسلوب الكوميدي المحنك، أُنتج في إنجلترا عبر تفاعل- لم يُسبَر غوره بعد- بين اللغة والقناع الشخصي.

الشعر المتساقط وقت الطعام عند وولف، ينحدر من حكايات الضأن اللطيف، والحلوى الملولة، وسلطانية الحساء المتحدثة على مائدة أليس. وتتلخص البنية العميقة لهذه الموضوعات، في حادث مذهل، أو غير متوقع، يحدث في إطار قيود التقاليد الصارمة. فمائدة العشاء موقع مفضل للعرض، كساحة للطقوس اليومية. إلا أن الحادثة لا تثير رد فعل، أو ربما رد فعل وحيد، هو الصمت. كل الأقنعة تظل تحت تأثير الوقار المبتذل، محافظةً بذلك على العادة. أما الكوميديا الإنجليزية الأسمى، فتستند إلى السلبية الوايلدية Wildean، كأنها الشفة العليا حين تأخذ وضع المتجهم. وخطاب فرجينا وولف، يسمح في الحقيقة بثلاثة ردود فعل مختلفة تلغي بعضها بعضًا، وتؤثر بذكاء في العودة إلى الثبات. وتتدفق الطاقة الفالتة من رد الفعل إلى البنية الاجتماعية للحظة التي يتم الشعور بها في حالة صلابة معمارية، تترجرج بقوة علنية.

إن حكاية قَصة الشعر الرمزية عند وولف، هي في الحقيقة حول صفتي الحياد الشخصي والانفصال البريطانيين. فالشخص يكون منفصلًا عن الشخص؛ العقل منفصل عن الجسد؛ وخصلة الشعر منفصلة بالمعنى الحرفي قبل أن تغطس في الحساء. وولف تتحدث عن نفسها في صورة الشخص الثالث الذي لا شخصية له: الذات العلنية الظاهرة لعيان منفصلين عن الذات الخفية وراء الكتابة. الخطاب يحاكي بسخرية النقد الفني لحركة بلومزبيري Bloomsbury، ميراث پاتر ووايلد. الشخص عمل أو شيء فني. لذا فإننا نسمع ثلاث وجهات نظر، أصوات قاطعة تتبادل التناقض فيما بينها في جدال محتدم أمام لوحة أو عمل نحتي. «فيرجينيا» شيء بدائي جديد تم العثور عليه. إنها تشبه المانيكان مجهزًا ومنقولًا لفاترينة العرض. بكرة الشعر مرفقة، أو متصلة، بشكل إكلينيكي مثل تلك البكرة التي يمكن أن يلفها المرء في قلاووظ مصباح الكهرباء، كما تبدو وكأنها تسقط في الحساء بفعل تراكم الآراء المتلقاة. الأشياء

(1) 5 April 1927. The Letters of Virginia Woolf, ed. Nigel Nicolson (New York, 1977), 3: 360.

الوحيدة التي تفعلها وولف الرسمية هي الاستجابة لقَصة الشعر، وشراء بكرة شعر. كل ما عدا ذلك مثل تعليقات الآخرين، سقوط البكرة، يتم المرور به بسلبية. حتى إنقاذ البكرة من الحساء، ربما لا يكون من جانبها. البكرة «تُصطاد» كما لو كانت حادثة عادية، يتم التعامل معها طقوسيًا بشوكات الجميع. هل هذا هجاء لعلم الأنثروبولوجي في كمبريدج؟ تكون الذات في الخطاب الإنجليزي، مراقب للحياة مرفّه. الذات علنية، ولكنها منعزلة بطريقة أو بأخرى، تبرز بحالة انتصاب لا يلين من وادٍ مقدس من الحشمة والأدب.

إن كتب أليس لكارول، قد أدخلت عنصرًا خنوثيًا إلى الخطاب الإنجليزي. وهو ما تكثف حضوره بعد ذلك على يد وايلد، ثم ازدهر في وقتنا الحالي. لقد يسرت الوفرة الثقافية لأقنعة الجنتلمان، من تطور نموذج المخنَّث الإنجليزي. كما أن المجتمع الإنجليزي قد عرف بتسامحه مع الأمور الغريبة، مثل قبول الشبق السادومازوخي، ونسبة مرتفعة من المثلية لدى الذكور. وهو ما أثارته الحالة الرهبانية العامة لحياة المدرسة والجامعة. لقد أعرب جوته عن استغرابه من الحراك الشبابي لعامة الإنجليز المنطلقين الذين زاروا ڤايمر Weimar، وجعلوا النساء يغشى عليهن[1]. منذ القرن الثامن عشر، على أقل تقدير، يمكننا تحديد ملامح قناع جنسي متميز، في نموذج الأرستقراطي الإنجليزي غزير النشاط، الإيجابي، والفعال، والمبهج. فالإنجليز يتحلون بنضج السلوك في فترة الشباب، وبالشبابية في فترة النضج. ومن هنا، فإنهم يحققون معدلًا مثاليًا من العمر، ذلك التوازن الجمالي الذي سعى الفن الإغريقي الكلاسيكي الرفيع إلى تحقيقه.

إن كارول يؤلِّف بين قوى عديدة، تتمتع بالمقدرة في الثقافة الإنجليزية الرفيعة: الفكاهة، والهيراركية، والخنوثة الروحانية. وبعد كارول، أصبحت الكوميديا الإنجليزية، في الأدب والخطاب التعليمي، تميل نحو السخف والتضارب، دائمًا ما يكتنفها ظل المخنَّث. وذلك الذوق الإنجليزي الذي يستمرئ بداخل الطبقة العليا، التكلف والتصنع المبالغ فيه، يضرب بجذوره- وأقولها عن اقتناع- في كتب أليس. وثمَّة مثال على ذلك من رواية فورستر E. M. Forster نهاية آل هوارد **Howards End** (1910):

ثم انفتح الباب، ودخل «السيد ويلكوكس والآنسة ويلكوكس»، يتقدمهما جروان متبختران.

«أوه، أعزائي!، أوه، إيفي، من رابع المستحيلات أن يكون هناك أحلى من هذا! هكذا صاحت هيلين، وهي تسقط جاثية على يديها وركبتيها[2].

(1) Johann Peter Eckermann, Conversations with Goethe, trans. John Oxenford (London, 1970)254-55.

(2) Howards End (New York, 1921), 141.

الكوميديا تأتي هنا من سياق الرسمية البريطانية. فالساقي أو الخادم السلبي من النمط الذي يصوره وايلد، ذلك الحارس الخفي للأدب والحشمة، هو جدار القصر الذي ترتطم فيه حماقة هيلين الصارخة، وترتد مثل كرة التنس. والحالة الرسمية هي مفتاح الكوميديا الرفيعة، وهذا مبدأ يفلت من مخرجي هوليوود الخرقَى هذه الأيام. على سبيل المثال، فيلم أحب لوسي I Love Lucy، ينتفع من أساسه وأصوله الممتدة في التقاليد الاجتماعية في خمسينات القرن العشرين. فعندما تجلس لوسي على قبعة تشارلز بوير Charles Boyer، وترشه بالحبر، وتشق معطفه، وتضرب رأسه في الباب، شيء مبهج- لا بسبب مقرعة التمثيل، بل بسبب الخرق لحشمة بوير الهيراركية. البريطانيون فقط هم من يمكنهم أن يظلوا يخلقون كوميديا من هذا النوع، بسبب ما لديهم من رسمية فاترة وقديمة في ثقافتهم. نجد عند فورست، أن إفراط هلين في الاستجابة، والذي تشعل شرارتها جراء غير مدربة، يتفجر من خلال طاقة المعيار الاجتماعي المكبوتة. فهي تتحدث لغة رفيعة، كهنوتية، وتافهة. ما الحلاوة المستحيلة؟ وما رابع المستحيلات؟ لا بد أن نعود منكِّسي الرأس. لأن هلين تنطلق في اللانهاية اللغوية، بطائرة المخنَّث الإنجليزي.

المثال التالي من فريدريك رفائيل Frederick Raphael الحائز على جائزة الأوسكار أحسن فيلم عن فيلم حبيبي Darling (1965). ديانا الحية (جولي كريستي Julie Christie)، متذكرة صعودها النيزكي، تقول، «فجأة، شعر المرء بجنون في الداخل!»، مثل انفجار هيلين. لاندفاع الفوران الإنجليزي هذا بنية ترتبط بالأقوال المأثورة ذات الفحوى، وتصل إلى ذروتها في لسعة على نمط لسعات جونسون. ولنلاحظ هنا معنى التجمعات الطبقية، والحياد البريطاني المنفصل، في تعبير «شَعُرَ المرء» (بدلًا من «شعرتُ»)، مصطدمة بالسير على الطراز، أو الموضة الدارجة في الستينات، في كلمة «في الداخل in». إن حدود الجملة الأپوللونية الخاصة بالصورة والمضمون، تحتوي بالكاد على الكلمة المهجورة «بجنون madly»، بدورتها الاجتماعية المحمومة. «بجنون» تحتوي على الإفراط الخنوثي للخطاب، والحوار الطرازي على الموضة. وقد ذكر أحد المساهمين في تحليل نانسي ميتفورد Nancy Mitford لثقافة الطبقة البريطانية العليا «كما هو الحال في القرن الثامن عشر، تظل لغة حديث الطبقة العليا، مطلية بالصفات الحادة والمتطرفة (رهيب ghastly، مخيف frightful، كارثي disastrous، مقرف nauseating)، ولكنها لم تعُد مقصود بها أن تؤخذ بالمعنى الحرفي تمامًا au pied de la lettre، أكثر من الكنيات غير القابلة

للطبع والتي تستخدم بحرية لدى الجنود»[1]. وفي الصالون، جميع العواطف والانفعالات تأخذ الطابع الشهواني. اللغة تحمل أكثر كي تعني أقل. والسخرية الأخيرة في عبارة «شعر المرء بجنون في الداخل»، هي أن «في الداخل» قلبت معناها بسخرية، محولة الذات إلى تعيين أو تحديد شهواني انتشائي للتحويل الخارجي الدنيوي. فأن تكون «في الداخل» يعني ومن المفارقة أن تكون قد قفزت إلى مرئية هيراركية كلية.

إن الكتب والأفلام المصنوعة حول نجوم ونجمات هوليوود، تنجذب نحو أسلوب مخنَّث، لأن مهنة النجم أو النجمة تقوم على الصورة، على العرض الهيراركي، واختلاط الخطوط البصرية، أمام أعين جمهور واسع من المعجبين. ففيلم **كل شيء حول إيڤ All About Eve** للمخرج جوزيف مانكفيتش Joseph L. Mankiewicz (1950)، بنجومه الصاعدين والهابطين، يتبني وعلى نحو تلقائي، الفكاهة الوايلدية في النظرة إلى المخنَّث الإنجليزي. في مشهد الحفلة الصاخبة، نجد بيتي ديفيز في دور مارجو تشانينج Margo Channing تعثر على زوجها وهو «يهلّس» مع ربيبتها التي لا تتورع عن فعل شيء. ونراه يقول لها بخفة روح وفكاهة، «لقد كنت أخبر إيڤ حول المرة التي نظرت فيها في الطرف الخطأ من لاقط الكاميرا». رجعت ديفيز بسرعة مفاجئة مستشيطة غضبًا، وقبل أن ترحل أطلقت ملحة كارولية Carrollian (نسبة إلى لويس كارول) «لا تنسى أن تذكرني أن أحكي لك عن المرة التي نظرت فيها في قلب الخرشوفة!». في حفل كوكتيل يُعدُّ الخرشوف هو الشيء الوحيد الذي له قلب فوق المائدة. الإخلاص أو الوجدان لا حقوق لهما على ذلك العالم المتحول إلى الخارج باتجاه أعيان الناس والنجوم. إن الروح تقلصت إلى نسب ڤيتروڤية Vitruvian جديدة،[2] خاصة بإحدى المقبلات، أو فاتح للشهية. قلب الخرشوف في فيلم **كل شيء حول إيڤ** هو «الرأس التافه، والقلب المتقلص»، وعند ألكسندر پوپ، في الأشياء الصغيرة bibelots لمنزل العرائس اللعبة في الصالون (Dunciad IV, 504). كتاب الحسد- الأخضر للقلب الذي قامت بيتي ديفيز بتفحصه بحنق وغضب، يشبه علبة التبغ المنقوشة «المقروءة» بوقاحة من قبل ألجيرنون عند وايلد، أوراق برونزية لحنكة مفتقدة للطبيعة.

---

(1) Howards End (New York, 1921), 141.

(2) نسبة إلى الرجل الـڤيتروڤي، وهي لوحة رسمها ليوناردو دا فينشي، وتم رسمها على أساس أبعاد الإنسان المثالي التي وضحها المهندس الروماني ڤيتروڤيو والذي نسبت اللوحة إلى اسمه، وهي ترمز دائمًا إلى النسب الثابتة بين أعضاء الإنسان. [المترجم].

وفيلم دارلينج Darling، يُعدُّ مغامرة أخرى في الصورة الحديثة: جولي كريستي تلعب دور موديل تجاري، صورتها ملصقة في جميع أنحاء لندن. والسيناريو يتتبع نجمها إلى حالة من إضفاء الصفات الخارجية على الطريقة الوايلدية. عشيقها المتحرر من الأوهام (لورنس هارفي Laurence Harvey) يقول لها بازدراء، «أتركي كتاب فرويد نسخة بينجوين، يا ديانا». إنه يتهم ديانا التي لا إيمان لديها، بأنها تمارس إضفاء التفسيرات السيكولوجية المبسطة، كما لو كانت من مبدأ أوّلي، نسخة بينجوين الشعبية. وهو يعني ضمنًا أن النجمة لا يمكنها أن تطلق أحكامًا انفعالية أو عاطفية، بسبب افتقادها التام للروح. ومثل هذه الأسطر تبين لنا السهولة التي يتحول بها المخنَّث الإنجليزي إلى حكاية رمزية بفضل المادية الوايلدية. وكما هو الحال عند دانتي Dante، فإن المستويات المتعددة للنص تعمل على نحو متزامن. فبينما تستمع جولي كريستي الحقيقية إلى هارفي وهو يتحدث، فإن شخصية جولي كريستي الرمزية، ربما ينظر إليها عند المستوى الأعلى التالي، كما لو كانت تقف عند طابق الميزانين[1] في البناية، وفي يدها كتاب ورقي الغلاف مفتوحًا!

إن المخنَّث الإنجليزي الذي تم اختراعه بالمشاركة بين كارول ووايلد، يمكن العثور عليه في أماكن كثيرة. ومنها على سبيل المثال، في الرقص الناعم عند سير فريدرك آشتون Sir Fredrick Ashton للباليه الملكي؛ والمسلسل التليفزيوني المنتقمون The Avengers؛ وفي فكاهة التورية المجازية لجون لينون John Lennon، التي يتم انتزاعها منه أخلاقيًا على يد زوجته اليابانية يوكو أونو Yoko Ono، في لحظة سوء فهمها للذوبان الغربي الخصب بين العدوانية والفكر. إن أول ما فعله كارول، بادئ ذي بدء، هو اختراعه روحانية غير منتمية إلى العالم السفلي؛ فهو يمنح الطبيعة الرومانسية صوتًا اجتماعيًا. وكُتب **أليس** صاخبة بالمخلوقات، تتحدث مثل مراتب هيراركية اجتماعية غير متوافقة. حيث لا توجد نعومة في شخصيات أعمال كارول، فيما عدا الشخصيات المهمهمة غير الفعالة، مثل الفارس الأبيض White Knight المخرف. كما أن الجميع شخصيات حادة وقوية، تتجسد فيهم عقد الذاتية العدوانية. كتب **أليس**، مثل مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، متخمة بقواعد السلوك التي تقفز في وجه القارئ في لحظات غير محتملة، كما يحدث عندما تحاول أليس قطع شريحة من حلوى الخوخ المحتجة: «'اذكري ملاحظتك'، هكذا قالت الملكة الحمراء: 'من السخف أن

(1) أحد الطوابق التي قد تكون موجودة في المبنى، مساحته أصغر من مساحة باقي الطوابق، ويمكن للواقف فيه أن يرى الطابق أسفل منه.

تتركي المحادثة كلها من أجل الحلوى!'.»[1]. إن شخصية الملكة الحمراء عند كارول، سوف تصبح هي شخصية الليدي براكنل، تمامًا مثلما ستصبح شخصيته الهولندية القبيحة Ugly Duchess، التي تقذف بطفلها ملاعبة إياه مثل كرة الرجبي، أو البلادربول bladderball،[2] «الآنسة بريزم Miss Prism، «الأنثى ذات السحنة الدميمة» التي تضيّع رضيعها في حقيبة يد.

الرسميات والتكلف هما المبدأ البارز لدى كارول، ولا يحكم تصميمه السردي فحسب (مجموعة كروت تبني الكتاب الأول، ولوحة شطرنج تبني الكتاب الثاني)، بل أسلوب شخصياته السيكودرامي، في طقوسية مدققة مثل طقوشية كارول نفسه. تتمثل الأمثلة الزاعقة هنا في العراك الطقوسي لشخصيتي تويدلدوم Tweedledum وتويدلدي Tweedledee وشخصيتيّ الأسد Lion والحيوان الخرافي اليونيكورن Unicorn، الذي يندفع فجأة مرارًا وتكرارًا. الشخصيات عند كارول تتبع خطابًا وسلوكًا تحكمه دوائر قهرية. وهذا ما تتفحصه أليس، كما لو كانت تتحرك من عرض متحفي إلى آخر. كل شخصية محتفلة بالرسميات الشخصية، مثل كاهن أو كاهنة وثنية للضريح، أو المقام الرعوي. وبطولية الأخلاق الحميدة الوحشية، لدى الملكة الحمراء ما هي إلا الصورة الأكثر سفورًا للصيغ الطقوسية للعالم الحيواني عند كارول. الأخلاق هي اللغة العامة للهيراركية. ثورشتاين فيبلن Thorstein Veblen يسمي أخلاق التعامل أو الخُلُق «البقايا الحسية الرمزية، المسبوغة بالتقليدية التي تمثل الأفعال السابقة للسيطرة أو الخدمة الشخصية»: «إنها تعبير على علاقة المكانة أو المنزلة،- تمثيل صامت، بانتومايم رمزي، للتمكن والسيادة من جانب والخضوع من جانب آخر»[3].

إن التاريخ القديم للأسلوب يبدو كقوة تشحذ المواجهة في الأوقات الحرجة الخطيرة، عند كل من جويندولن وسيسيلي، ومن وجهة نظري هذا هو ما يمثِّل مركز مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، بل ومركز كل آثار أو كتابات وايلد. في إحدى المرات القليلة التي كتبت حول وايلد، وتستحق القراءة، تتحدث ماري ماكارثي Mary McCarthy، وهي يسارية من ثلاثينات

---

(1) Through the Looking-Glass, 155.

(2) اسم بلادربول أو كرة المثانة bladderball، يرجع لعبة تشبه كرة الرجبي لعبها طلبة جامعة يل Yale في نيوهيفين جرين New Haven Green في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وكانت تشبة مثانة الحيوان. [المترجم].

(3) The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions (New York, 1934), 47.

القرن العشرين، وساهية عن هذا البعد، تكتب عن «ملل» المشهد و«التفاهة المنهكة»[1]. ومن هنا، فإن روايتها الهجائية، **الجماعة** The Group (1963)، هي انتصار لأَسلوب المخنَّث الإنجليزي. ففي تابلوه للجمال الشكلي الألمعي، يجعل وايلد مائدة الشاي ساحة للعبة حرب شرسة، مع الأخلاق كوسيط للتقدم والتقهقر الطقوسي. جِويندولن وسيسيلي يتلاعبان بأقنعتهما بولع بارد. ولا يتضح في أي مقام أو مكان من الرواية، أن نوعَ أو جنسَ مخنَّث الأسلوب هو نوع صناعي بحت، أي أن الأنوثة في عرف الصالونات، هي ببساطة مبدأ للحشمة يسري على الذكر والأنثى.

إن انفعال النساء المتصاعد الحدة، يُمتص كاملًا بفعل الإطار الانفعالي أو الوجداني، وبالرسميات الخاصة بأقنعتهن الجنسية.

سيسيلي [بمزيد من الخجل وحسن الظن]: عزيزتي جويندولن، أنا لا أرى سببًا في أن أخفي هذا عنك. فجريدتنا الصغيرة حتمًا ستدون الحقيقة الأسبوع التالي. السيد إرنست ورثنج Ernest Worthing وأنا مخطوبان، وسنتزوج.

جويندولن:[بأدب جم، تنهض]: حبيبتي سيسيلي، أعتقد أن هناك خطأ ما صغيرًا. السيد إرنست ورثنج خطيبي أنا. سيظهر الإعلان في صحيفة مورنينج بوست Morning Post يوم الأحد على الأقل.

سيسيلي:[بأدب جم، تقف]: أخشى أن تكونين واقعة في سوء فهم. لقد تقدم إرنست إليّ منذ عشر دقائق فقط [مظهرة المفكرة].

جويندولن:[وهي تتفحص مفكرتها بنظارتها المكبرة، بعناية]: الأمر مثير جدًا، حيث إنه طلب مني بالأمس بعد الظهر الساعة 5:30 أن أكون زوجته. لو كنت مهتمة بالتحقق من صحة الأمر، فليوفقك الرب. [تنتج مفكرة خاصة بها].

كل إيماءة، وكل حركة بلاغية مردود عليها بحركة سيمترية مضادة، أشبه في روعتها برقصة الباليه. واللغة تصبح أكثر تفصيلًا، وفيها تلافيف باروكية من نوع التقييد والحصر الساخر: «سيكون الأمر أكثر مشقة بالنسبة لك من أن أخبرك، عزيزتي جويندولن، لو سببت لك ألما ذهنيا أو بدنيا، ولكنني أشعر بأنني ملزمة بأن أوضح لك، أنه منذ أن عرض إرنست عليك الزواج فقد غير رأيه كما هو واضح». لا توجد هيستريا، أو حتى إثارة. إرادة النساء الثابتة حين تضغط على القيود الاجتماعية بشراسة للحظة، إلى درجة أن البنية الهيراركية للأخلاق تقفز

(1) «The Unimportance of Being Oscar,» in Wilde: A Collection of Critical Essays, ed. Richard Ellmann, (Englewood Cliffs, N. J., 1969), 108.

إلى العالم المرئي، وهذا نمط آخر من إضفاء المادية الوايلدية على النص. إن إسباغ الأسلوب والطقوسية يقتربان من الطابع الشرقي. فالمشهد كله عبارة عن احتفال، أو رسميات يابانية مرتبطة بتناول الشاي. حيث تستسلم حالة نكران الذات الكريمة للكفاح الأخيلي Achillean العاري- مع كون مصدر النزاع خطيًا وهميًا. جويندولن وسيسيلي، تتفاوضان بكفاءة بريطانية صقعة، وأجساد سماوية تحيط بكتلة ترابية أرضية. فهما تسعيان إلى القوة والهيمنة المكانية، لا إلى الرومانسة.

لقد جعل لويس كارول هذا العرض العظيم ممكنًا. فالأخلاق والقوانين الاجتماعية عنده منفصلة عن القيم الإنسانية أو «الحضارية». فهي أي الأخلاق والقوانين الاجتماعية، تنطوي على جمال حسابي بلا فحوى أخلاقية: سخيفة absurd. غير أن هذه السخافة لا تستند على مفهوم ديمقراطي لنسبية الأخلاق والقوانين الاجتماعية، بل على إبهامها الإلهي التعسفي. وفي كتب أليس نجد الأخلاق بلا معنى، لكنها تظل محتفظة بقوتها الهيراركية. إنها «التمثيل الصامت» للتسيد والخضوع عند فيبلن Veblen وايلد يصمم وجهة نظر كارول لآليات أو ميكانيزمات القوة الاجتماعية، واضعًا إياها في نظام أوسع مدى من الافتراضات الأرستقراطية المنبثقة جزئيًا عن هويته كرومانسي متأخر، انحطاطي بودليري (دائمًا رجعي ومناهض لليبرالية) وجزئيًا من قراءته للدراما الإنجليزية التي تُعدُّ فيها الأرستقراطية فكرة أخلاقية. والمفسر الرائد لهذا الجانب من الأدب الإنجليزي هو ويلسون نايت G. Wilson Knight الذي يتحدث عن الملكية kingship عند شكسبير بوصفها «تكثيف درامي للشخصية»، الذات-العليا المتشيئة»، أو»الموسيقى-الإيروسية» لكل مواطن[1]. لقد استثمر الإنجليز مخيلة استثنائية في مؤسسة الأرستقراطية، الرمز المراسمي لتاريخ الأمة.

في قرن يتميز بقيم الطبقة الوسطى التي تنتمي إليها الملكة نفسها، يعيد وايلد التأكيد على **الفضيلة** الأرستقراطية، مصطنعًا إياها من داخل معانيها المتراكمة في الأدب الإنجليزي. ومسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، تعتبر سياسية رجعية، تجعل الأسلوب الأرستقراطي تجسيدًا أسمى للحياة كفن. إن المسرحية عبر استخدامها الشبيه بالقناع للأخلاق كفرجة اجتماعية، إنما تتلمس الفكرة، أو الصورة الأفلاطونية المتبلورة للأرستقراطية، والتي تظل من حيث المنزلة والرتبة، هي السلسلة العظمى المتصاعدة للوجود. نكات وايلد هي اللوجوس

---

(1) The Sovereign Flower: On Shakespears ad the Poet of Realism (London, 1958), 223. Atlantic Crossing, 330. See also Byron and Shakespeare (London, 1966), 338 and The Sovereign Flower, 270.

Logos الخاص بعالمه الأپوللوني. تتحد اللغة والمراسم؛ لتأخذا الهيراركية إلى النقطة الأبعد والمدوخة، حتى تصبح صورة بلا محتوى، مثل العريش أو السقيفة الشريطية لقطعة الثلج. فشخصيات المسرحية تنطوي على أبعاد غير سوية، من حيث ردود الفعل، والعادات، وفي انطلاقها تتبع فكرة تبدو غير عقلانية، من حيث كونها شخصيات تمثل عرضًا هيراراكيًا غريبًا، الأريستوي aristoi أو الأفضل.

إن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** ملهمة بسحر وفتنة الأرستقراطية وحدها، في انفصالها عن وظيفتها الاجتماعية. وهي هنا تنطلق من الأدب الأوغسطيني الذي يحتفي بحكمة آن Anne وحكمها الثابت المستقر. عند وايلد، لا توجد منافع جماعية تتدفق من العرش أو البلاط، حيث الطبقة العليا في مسرحية أبدية. ولا يوجد نظام حكم معاصر محل إجلال أو اعتبار، ولا حتى احتفاء بذكرى نظام سابق. فالمجتمع منفصل عن الواقع العملي. إن البنية الطبقية موجودة عند وايلد كفن ومحض صورة. في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، وخلافًا لخطاب أوليسيس Ulysses عند شكسبير حول «الدرجة»، فإن النظام محط إعجاب ليس لأنه صحيح أو عادل، بل لأنه جميل. والحقيقة أن النظام هنا ليس له معنى فكري على الإطلاق. إذ بالمعاني الكارولية Carrollian، فإن النظام يتصف بالسخف absurd. ومن ثم فإنه من الخطأ، والخطأ الشائع القول إن وايلد «يهجو» الليدي براكنل، جاعلًا إياها سخيفة ridiculous لأنها سخيفة absurd. الأرستقراطية في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، تشبع وترضي محب الجمال، ولا ترضي المطالب الأخلاقية. وعالم المسرحية حسن الأخلاق، جيد التنظيم، ومليح kosmios. ومن ثم، يمكن فهم معنى كونه عالمًا محكومًا بالأناقة. حيث إن المهذب الرقيق في هذا العالم يشبه المهذب الرقيق لـ «الكوني» من «كون»: الكلمة الفرنسية «شيك» chic تعد- كما هو ظاهر- نسخة من الكلمة الألمانية شيك Schick، وتعني الذوق، والأناقة، والنظام order.

لقد وجد وايلد نفسه خارج فنه، في الورطة نفسها التي عاشها كل من كولريدج وسوينبرن، محاولين الاعتذار والمراجعة الأخلاقية لقصائدهما الشيطانية. فهو يقول في مسرحيته روح الرجل في ظل الاشتراكية: «السلطة عمومًا مهينة تحط من قدر من يمارسونها، ومن تمارس عليهم»[1]. لقد كان وايلد ممزقًا بين هيراركيته الغريزية كمثالي idealist أپوللوني، وبين الليبرالية التي كان مدفوعًا نحوها بحكم مأسي كونه مثليًا في مجتمع مسيحي. وقد أدى به هذا

(1) Plays, Prose Writings, and Poems, 267.

إلى تناقضات ذاتية واضحة. على سبيل المثال، في محاكمته الأولى، كان وايلد قد سُئل حول علاقاته بشباب الطبقة العاملة.

كارسون: هل عرفت أن أحدهما، باركر، كان خادمًا لجنتلمان، والآخر سائسًا للخيول؟

وايلد: لم أعرف ذلك، ولكن حتى لو عرفت لم يكن يتحتم لي أن أعير ذلك اهتمامًا. أنا لست مهتمًا على الإطلاق بما كانا عليه. لقد كنت أحبهما. كان لديَّ عاطفة لتمدين المجتمع.

كارسون: ما متعتك في الترفيه عن السياس والحوذيين؟

وايلد: متعتي في أن أكون مع هؤلاء الشباب، اللامعين، السعداء، غير المكترثين، والأحرار. فأنا لا أحب الحساسية و لا العجائز.

كارسون: ما الشيء الذي كان مشتركًا بين هذا الرجل الشاب، وبينك؟ وما مصدر انجذابه إليك؟

وايلد: إنني أشعر بالسرور والبهجة في مجتمع من أشخاص أصغر كثيرًا مني. أنا أحب من قد يصفهم البعض بالحمقى، وغير المبالين. فأنا لا أعترف بأي تمييز اجتماعي من أي نوع، على الإطلاق. والشباب، أعني حقيقة الشباب المجردة، تُعدُّ بالنسبة لي مسألة غاية في الروعة، إلى درجة أنني أفضل التحدث إلى رجل شاب لمدة نصف ساعة عن أن أكون- حسنًا، يُحقق معي في محكمةَ.

كارسون: هل أفهم من ذلك أن حتى فتى صغيرًا قد تلتقطه من الشارع، سيكون رفيقًا مسعدًا لك؟

وايلد: قد أتحدث إلى متشرد في الشارع، وأكون مسرورًا.

كارسون: قد تتحدث إلى متشرد في الشارع؟

وايلد: نعم، بكل سرور. إذا أراد هو التحدث معي[1].

في هذه الردود، يكون وايلد في حالة إيمان كاذب mauvaise foi.[2] ومن الكذب

(1) Trials, 127, 129-30.

(2) الإيمان الكاذب أو bad faith مفهوم فلسفي، أول من صاغه كان الفيلسوف الوجودي الفرنسي جان بول سارتر ليصف ظاهرة ينكر فيها المرء حريته كاملة، ويختار بدلًا منها التصرف على نحو غير حقيقي أو كاذب. وهو مفهوم أقرب إلى مفاهيم خداع الذات self-deception والشعور بالحقد ressentiment. فالإنسان كما تصوره سارتر، لا يمكن له أن يدرك العالم، وإمكاناته فيه، دون أن يكون فاعلا لعمليات سلب، أي يمارس لحريته كسبيل وحيد في معرفة العالم، ولكن تبشر في الوقت نفسه، أن الأنا التي تمارس =

الواضح أنه «لا يعترف بأي تمييز اجتماعي من أي نوع على الإطلاق». فقد كان مثل بروست Proust، مترفعًا عن الاختلاط بالأثرياء وأصحاب الألقاب. فضمن الكتاب الإنجليز العظام بعد القرن الثامن عشر، يُعدُّ وايلد الأكثر إذنابًا بالغرور. متعته في مصاحبة المنحطين طبقيًا، ويدافع عنها كرحابة عقل ليبرالية، يجب أن تترجم إلى المعاني الخاصة بروايته **دوريان جراي**. فما يدعوه وايلد وهو على منصة الشاهد بـ«الشباب، كحقيقة مجردة للشباب». ما هو إلا جمال حقيقي، وتحديدًا جمال ذكوري. والغياب الواضح لـ«التمييزات الاجتماعية» في خطابه، إنما يخفي وراءه عقيدة جامدة متزمتة دوجمائية في نظام هيراركي آخر، عقيدة أفلاطون للجمال الإلهي في صورة بشرية.

المخنَّث الوايلدي يوحِّد ثيمة دراما الأرستقراطية الإنجليزية، مع الرومانسية المتأخرة. أولًا، إن وايلد يخدم القيم الهيراركية في القرن الثامن عشر، عند جين أوستن عن فكرة الكومنولث. فهو يتعامل مع المجتمع ببساطة كشيء، أو عمل فني تزييني، أو حفلة راقصة. ثانيًا، إنه يضفي الحيوية على الفكاهة الإنجليزية من الناحية الجنسية. والممازحة الساحرة لكل من العازبين أوستين وكارول، تصبح مخنَّثة عند وايلد بسبب خبرته الجنسية، التي تحوله إلى الانحطاط. فنظرًا لأن وايلد، كما لاحظ ريتشارد إلمان Richard Ellmann منذ زمن بعيد، قدم أفضل أعماله بعد التحول إلى مثليّ، فإن الفن بالنسبة له كان مرتبطًا ارتباطًا لا فكاك منه بالجريمة. فالمجتمع الذي ربما كان محل تمجيد وتبجيل في الفكاهة المثلية، لا يمكن أن يظل أكثر من مجرد صالون. ووايلد يبين التوافقات بين المجتمع الرفيع والعالم المثلي الذكوري. أحد هذه التوافقات، كما ذكرنا، هي الصورة، وطغيان العنصر المرئي. وثمّ نوعان آخران من هذه التوافقات، هما الفضيحة والنميمة. وجويندولن، كما رأينا، تنعت مفكرتها بـ«الشهوانية». كما أن قول أو عمل شيء فضائحي يعني خلق إثارة شهوانية. ويعني حرفيًا

= فعل السلب في كنهها للعالم ولذاتها، لا تبقى غير معنية بهذا الفعل، بل تتقدم في ذاتها كفعل. أي أن الإنسان لا يكتفي فقط بممارسة السلبيات حيال العالم، بل يمارس السلب حيال نفسه، إذ يحدث أن يعي الإنسان هذه الإمكانات، وبدل أن يسعى إلى تحقيقها، فإنه يتهرب منها، متهربا بذلك من مسؤولياته، وحتى يمكن القول إن الهروب هنا، هو هروب من الحرية التي تنجلي أمام الوعي، يبحث الإنسان عن سلوكيات يخدع فيها نفسه، محاولا إخفاء هذه الحقيقة-الحرية، موضحًا لنفسه، أنه كباقي أشياء العالم، يخضع لحتمية لا مرد لها، فيجد في نمط من السلوك، يسميه **سارتر** بالإيمان الكاذب، ما يساعده على تحقيق توازن نفسي، يخفف من حدة القلق، بحيث يعيش حريته بطريقة أقل إيلاما. انظر: «هل يجوز الحديث عن طبيعة إنسانية عند جان بول سارتر؟» فاطمة سويدان، نسخة إلكترونية، عبر هذه الوصلة: http:// www.aljabriabed.net/n47_03suidanfatima.htm. [المترجم].

هزة الإثارة والشهوة frisson. هذه الإثارة تتولد من الإقصاء المكاني، على تلك المساحة الجمالية التي ندركها في الظواهر الأپوللونية.

إن الصالون دراما غربية لـ المشاهدة والمتحدث. ومن ثم فإن أعمال الفكاهة المخنَّثة، تقع دائمًا تحت هيمنة النميمة. في فيلم كلير بوث لوس Clare Boothe Luce النساء (1939)، وسط مثليين ذكور، تلعب روزالند راسل Rosalind Russel دور محصنة نمامة سكيرة في اهتياج دائم للاكتشاف والكشف. مثل كتاب الإشاعة Rumor لفيرجيل، نرى لديها أعين متعددة: دبابيس أو بروشات، على شكل عين تتصف بالبشاعة- على نمط الغرغونة- مثبتة على صدرها. والكونتيسة (ماري بولاند Mary Boland)، ذات المنزلة الهيراركية الوايلدية في الفيلم، تبرطم «الحب، الحب L'amour, l'amour » ككنية لها، موقظة إياه في الذروة الصاخبة لـ «الإعلان La publicité!»، الحب في الصالون مجرد إعلان. والنميمة واضحة تمامًا كشكل من أشكال الإزاحة الإيروتيكية، في أداء جاسيكا والتر Jassica Walter الفائق لدورها كوصولية باردة في فيلم الجماعة The Group (1966). وشخصية ليبي Libby المحدقة في المرآة، هي مونولوجيست تمارس الإثارة الشهوانية في الهاتف، تحل الكلمات محل الفعل الجنسي. أحدهم يتحدث عن «تلك الندبة الحمراء التي تسميها فم». كالعادة، الثقافة الغربية تصهر الإيروتيكية مع العدوانية اللفظية. شفاه ليبي الغضة المرسومة هي ندبة من أثر المبارزة لمستبد وايلدي، يتحلى بفكاهة دنيوية محمومة.

لا توجد فضيحة أو نميمة في كتب أليس، لأنها كتب لا تحتوي على «طاقة جنسية حرة». كارول مؤرخ للعدوانية وليس للإيروتيكية. أما عند وايلد، فإن النميمة تكثف من هالة السحر والفتنة التي ترمز إلى المنزلة في الصالون. يقول ألجيرنون عند إحدى الأرامل، «لقد سمعت أن لون شعرها تحول إلى الذهبي بفعل الحزن». وثمَّة شخصية في مسرحية امرأة **بلا أهمية** تعلق قائلة، «يقال، بالطبع، إنها هربت مرتين قبل أن تتزوج. ولكنكم تعرفون إلى أي مدى يكون الناس ظالمين. أنا نفسي لا أعتقد أنها هربت سوى مرة واحدة». وأيضًا ثم لورد يصرح، «إنه لمن البشاعة بالفعل هذه الطريقة التي يتناول بها الناس الأمر، هذه الأيام، يقولون أشياء عن أحد من وراء ظهره تكون حقيقية تمامًا».

في الصباح التالي لانتحار سيبيل Sibyle في رواية دوريان جراي، يقول اللورد هنري بقسوة، «أشياء من هذا القبيل تجعل الرجل متجدد الموضة في باريس. ولكن الناس في لندن متحاملون جدًا»[1]. و«بند» النميمة في باريس أو هوليوود، يشبه الذقن التي تحولها الليدي

(1) Plays, 80, 85. Dorian Gray, 111.

براكنل إلى بند منفصل من الديكور الوايلدي. كلاهما أي النميمة والذقن تزيُّدات مضافة إلى القناع. الإثارة الإيروتيكية للفضيحة والنميمة تؤدي إلى حيوية الفكاهة الوايلدية وتطايرها. فالكلمات تنبذ معانيها الأخلاقية هاربة إلى الغيب الجنسي، تاركة وراءها آثارًا بخارية من الغزل واللهو.

لقد كان أوسكار وايلد هو صائغ الأسلوب الشخصي للمثلي الجنسي الذكر المعاصر. فعلى مدار معظم القرن العشرين، كرر العالم المثلي الذكر الصالوني ناسخًا إياه، حتى في البارات المغبرّة في المدن الإقليمية. وفي عشرينات القرن الماضي، وبينما كانت تتجول مع أحد عروض الشارع التي يقدمها المتحولون أو متمثلو شخصيات إناث، طرح على ماي ويست Mae West سؤالًا حول سبب اقتصار صداقتها الحميمة على الذكور فقط من بين المثليين دون الإناث. وقد أجابت قائلة، «السحاقيات لا يتمتعن بحس فكاهي». ومن واقع حياة وعمل وايلد، يأتي محب الجمال من نمط المتخنث المبهرج الرفيع، طريقة أپوللونية للكوميدية وخبرة التذوق. وكما تقر ماي ويست، فإن السحاقيات كجماعة، لم يكن أبدًا لا متبهرجات مرهفات الحس تجاه الجماليات، ولا كن كوميديات. أما المثلي الذكَر، فهو بحكم صياغته المفاهيمية للذات على الطريقة الوايلدية، يثابر، ويواصل عمل المخيلة الغربية. حتى في يومنا هذا، ومع تلاشي وانطفاء عنصر التباهي والبهرجة، فإن عالم المثليين الذكور لا يزال يتبع قانونًا أرستقراطيًا متلاشيًا، وهو الوعي الطبقي، والتصنيف الطبقي العرقي، والاحترام الأخلاقي للشباب، والجمال، والفتنة، وحب الفضيحة والنميمة، واستخدام النكات اللاذعة وأقنعة مخنَّثة الأخلاق المسرحية. فالمخنَّث الإنجليزي عند وايلد نقل الهيراركية البريطانية سرًا إلى بلدان أخرى وأزمان أخرى.

إن النظام الطبقي الاجتماعي في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، تحمه الليدي براكنل، بمجابهتها الغرغونية وجهًا لوجه. إنها حتى تربط أجراس الباب بـ «أسلوب فاجنري Wanerian». تصريحاتها المهيمنة تتمتع بصوت مفخم شبيه بصوت الترومبيت. وفي الفيلم، نرى مدام إديث إيفانز Dame Edith Evans، التي حتمًا تمثل الليدي براكنل، وهي تجلس في القطار متوجهة إلى مانور هاوس Manor House مصحوبة بهبات من الموسيقى الصاخبة المهيبة. وتواجهنا بنقاء وصفاء في حالة من التصدر الدمث، مثل طوطم مرتبط بسلاسة حاكمة. اللقطة هنا، تُعدُّ إرهاصة لفن ديان أربوي Diane Arbus في التصوير الفوتوغرافي: «امرأة بحجاب على الجادة الخامسة» Woman with a Veil on Fifth Avenue» (1968)، حيث تظهر الرأس المعممة لإحدى الأرامل من طبقة النبلاء الضخامة

نفسها لدى الذكور. وفي مقام آخر نطالع وايلد يقول، «عشرون سنة من الرومانسة أو قصة غرام، تجعل المرأة تشبه خرابًا؛ ولكن عشرين سنة من الزواج تجعلها شيئا ما يشبه بناء عموميًا»[1]. إن وظيفة الليدي براكنل كحارسة صارمة للتقاليد الاجتماعية، منحتها خاصية معمارية. فهي مطبوعة بصفات ذكورية بفعل مبدأ التجريد الهيراركي الذي قابلناه سابقًا وهو في حالة عمل في مجمل الآثار المصرية.

إننا نجد الأم الوحيدة في مسرحية وايلد، بعيدة كل البعد عن رحابة الصدر، والتسامح تجاه ما يخص الوجدان، وقصص الغرام. وكبطلة ذات صورة عمومية، فهي تحتقر المرض والضعف. إنها تشبه النقيبات أو صاحبات الكعب الأعلى grandes dames عند هنري جيمس Henry James، أو مضيفة المجتمع الراقي عند الإخوان ماركس Marx Brothers، تلك الشخصية التي لعبت دورها مارجريت دومونت Margaret Dumont، وترمز بوجهها العريض، وصدرها الضخم، وارتفاعاتها الأشبه بتمثال، إلى التضامن وصلابة وبلادة المؤسسات. إن المسحة الوايلدية في مارجريت دومونت، تتمثل في فراغها. ابتسامات لامعة ولمحات ذابلة، تتبدل في وجهها بانتظام أبله. كل الانفعالات عابرة، لأنه لا يوجد انفعال يذهب عميقًا. وهي مثل مخنَّثي ومخنَّثات وايلد، لا تتمتع بذاكرة، إذ تبدأ كل لحظة لديها من البداية، لا يهم الإهانة التي يوجهها إليها الأخوان ماركس الهاذيان ذوا الطابع الديونيسوسي. تتمتع الليدي براكنل بقدرة تحكم وسيطرة أكبر على عالمها الخيالي. وتمثل توكيدتها الذاتية ومضات من القوة الأنثوية المثبتة بالتنويم المغناطيسي. ولقد جعل المثليون الذكور «العهر» الذي ينطبق على النساء المهيمنات، أمرًا إيجابيًا غريبًا. «إنها مجرد عاهرة»، هكذا يقولون بتحبيذ عن الذوات أو الشخصيات الأنانية المتمركزين حول ذواتهم، مثل بربرا سترايسند Barbra Streisand. وأنا أعرّف هذا السياق بأنه نوع آخر من الهيراركية. والليدي براكنل عاهرة من هذا النوع، غير العادل، غير المعتدل. ديكتاتورة.

ومن بين أبطال المسرحية، يأتي ألجيرنون محب الجمال الأكثر تأنثًا. مثل لورد هنري وطون، ويتكلم «بتوان ووهن»، و«دائمًا مبالغ في لباسه».. شقته «مفروشة بأثاث ينم على الرفاهية والذوق الفني». إنه في النص الأصلي، يصرخ: «تمرين؟ يا ربي! لا يوجد جنتلمان أبدًا قام بتمارين. يبدو أنك لا تفهم ما هو الجنتلمان»[2]. ألجيرنون يتبنى وجهة نظر الرومانسية المتأخرة من حيث التكلف الفظ للفعل. فعندما يوبخه جاك على «أكله كعكة الزبد بهدوء»،

---

(1) A Woman of No Importance, in Plays, 91.

(2) Original Four-Act, 54.

أثناء الأزمة، يرد قائلًا: «حسنًا، لا أستطيع أكل الكعكة بانفعال. فالزبد قد يسقط على أكمامي». أكل الكعك بالزبد هو الفعل الوحيد المذنب فيه. والطاقة في الانفعال أو الاضطراب فحسب، ديونيسوسي يطرد من المركز يرش الزبد حول المساحة، ملوثًا عالم الأسطح المصقول. جاك يمكنه أيضًا أن يكون مخنّثًا، فهو يجد حياة المدينة والريف «شديدة الملل». ويقبل بتعريف الليدي براكنل لتدخينه التبغ كـ«مهنة» جديرة بالتفرغ. كما أن فروق الأداء بين جاك وألجيرنون لا ينبغي لها أن تكون فروقًا دالة في النص. فهما قرينان رومانسيان ينجرفان سويًا مع القدر. المسرحية إذن تشبه رواية بلزاك **الفتاة ذات الأعين الذهبية**، من حيث إن الأخ والأخت ينفصلان عند ميلادهما، ويحددان أحدهما موقع الآخر، عن طريق انجذاب مغناطيسي تخاطري. فضلًا عن ذلك، فإن جاك وألجيرنون، يتزاحمان في كشك تليفون، مثل طالبان لم يتخرجا بعد، يحاولان الزج بنفسيهما في الهوية نفسها، هوية إرنست الوهمية.

السيمترية بين الخطاب عند وايلد، توازي إلى أقصى حد السيمترية بين المرأتين. وهذا ما يفسده الفيلم بإلهابه العدائية الشعبية ضد جويندولن النخبوية. فعظمة المشهد الخاص بطاولة الشاي تضيع إذا تم إغواء أو تضليل الجمهور بالوقوف في صف سيسيلي. حيث إن جمال المشهد يعتمد على التوازن الأپوللوني، والتشابه العسكري بين خصمين شرسين. إن جويندولن وسيسيلي مثل الثنائي المؤنث عند روزيتي، ترقصان في مرج الحديقة. وتبدو التوأمة الرومانسية بينهما واضحة في تلك اللحظات، عندما تتشابهن **أفكار متزامنة** وتتغنيان بصوت عالي في جمل متزامنة بشكل غريب. التوأم الأُنثيان انصهرتا عند وايلد في شخصية هيراركية واحدة. فهما لا تختلفان إلا في الأسلوب الأرستقراطي الذي تُعتبر جويندولن سيدة متمكنة فيه من الدرجة الأولى. إنها تحقق تعريف جوته للرجل النبيل: «بريق جليل مؤكد في أشياء شائعة، نوع من الأناقة عند أشخاص جادين ومهمين». في سؤاله «من هو النبيل؟»، يرد نيتشه كما لو كان يصف جويندولن قائلًا: «رعونة واضحة في الكلام، والملبس، وفي طريقة المشي التي تحمي بها قسوتها الرواقية وحصر نفسها ذاتيًا، ضد جميع أنواع الفضولية المتجاسرة. بطء الإيماءة، وبطء اللمحة».. إنها تشبه سمات شخصية جنتلمان «الطبقة الأعلى المرفهة» عند ڤبلن Veblen، «الذي يتمتع بـ «تأكيد إلهي، وكياسة مستبدة مثل تلك التي يتمتع بها شخص معتاد على فرض السيطرة، وعدم الاكتراث مطلقًا بالغد»[1]. أما سيسيلي، فلم تبلغ هذا المستوى من الحنكة، بسبب حياتها الريفية. ولكنها بمجرد زواجها في لندن،

(1) Goethe, Wilhelm Meister's Apprenticeship, 274. Nietzsche, The Will to Power, 496. Veblen, Leisure Class, 52-53.

سرعان ما تحقق تقدمًا سريعًا في مدرسة الدنيوية الوايلدية. وهذا ما تتنبأ به الليدي براكنل، عندما تقول لسيسيلي «طفلتي الجميلة! رداؤك بسيط على نحو محزن، وشعرك يبدو تقريبًا على الحالة التي تركته الطبيعة عليها. ولكننا يمكننا عن قريب تغيير كل هذا. وصيفة فرنسية ذات خبرة شاملة، تنتج معجزة حقيقية في مسافة زمنية قياسية». إن الوصيفات الفرنسيات، هن سفيرات من باريس البودليرية، إنهن ساحرات شقيات يحولن الطبيعة إلى فن.

وسيسيلي ليست فتاة ساذجة بسيطة القلب. فالحقيقة أن سلوكها الرومانسي أكثر انحرافًا من سلوك جويندولن. فبقلبه عادة قصص الحب، يمنح وايلد نسائه بلاغة تفوق في «الخبرة» ما يتمتع به خطابهن suitors الذكور. على سبيل المثال، ترفض جويندولن بإحاطة ودراية انحطاطية، سؤال جاك الكئيب الحزين، وكأنه «تنبؤ أو مضاربة ميتافيزيقية» حول ما إذا كانت سوف تستمر في حبه؛ إذا اتضح أن اسمه ليس إرنست. وهي تشير لاحقًا قائلة «بساطة شخصيتك تجعلك مبهمًا تمامًا بالنسبة لي». المرأة معقدة، والرجل بسيط. حتى عندما تقول جويندولن «أعبدك»، ففيها ثمَّة صبغة ثلجية من الدراما الذاتية الهجائية. المخنَّثات البتولات في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، يتمتعن بنضج عقلي مبكر غريب، لهن طريقة مفاجئة في الحوار من زوايا غير متوقعة، تقضي على روح الفكاهة عندما يتكلمن. الرجال يحِبون ويحَبون، ولكن يتم التعامل معهم من جانب النساء اللائي يتنبأن بكل حركاتهم وسكناتهم. إذ أن النساء يملين على العلاقة بنيتها وسرعتها. والرجال يعتقدون أنهم يتصرفون بطريقتهم، ولكنهم دائمًا ما يكونون مسبوقين، ومتنبأ بحركتهم لا من قبل مصَّاصة دماء شيطانية من نوعية الانحطاط القاري، بل من قبل الفتاة الإنجليزية الرقيعة صاحبة التقاليد الأدبية. النساء تواقات للزواج- ربما بغرض الهيمنة! ففي الزواج، كما حددت الليدي براكنل، يكون الذكر متقهقرًا متنحيًا. وهاهي جويندولن تقول عن أبيها الخواف «المنزل يبدو بالنسبة لي المجال المناسب للرجل».

ومن الأشياء الجديرة بالملاحظة في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** ما تنطوي عليه من توقع أنثوي لإرادة الذكر. لا شيء يفعله الرجال يفاجئ النساء، لأن النساء يمسحن بأعينهن المسرحية من مرتفع العلم الشامل النبوي أو الدلفي Delphic. فنحن نستشعر أن ثمَّة ما يوحي بوجود إشكالية جنسية لدى سيسيلي، حينما يختار لها وايلد الخطيب الأكثر تأنثًا. فألجيرنون المنهك، شخص نظيف إلى درجة تثير الغضب- إلى أن يلتقي سيسيل. فهي في الحال تباشر الاعتداء، محولة حفاوته بها، ضده، ومقتنصة السيطرة على الحديث. وعلى الرغم من مظهرها البريء، فإن الفضيلة ليست هي ما تبحث عنه فيمن يتقدمون إلى خطبتها. ولو أن ألجيرنون ليس «واهنًا

ضعيفًا»، كما تم الإفصاح عن ذلك، لأصبح بلا فائدة. فمشهد عرض الزواج يمثِّل أداء مذهلًا. فعلى الرغم من أنهما قد التقيا للتو، فإن سيسيلي تزعم أنها وألجيرنون قد ارتبطا كخطيبين منذ شهور مضت. ونراه يقف حائرًا، بينما تميط هي اللثام عن قصة بطولية طويلة من الغزل، والاغتراب، والتوافق، مسجلة إياها في مفكرة ورسالة. يحتج ألجيرنون، قائلًا «رسائلي؟! ولكن، حبيبتي سيسيلي، أنا لم أكتب لك قط أية رسائل»، فترد: «أنت تحتاج إلى تذكيري بهذا وبصعوبة، إرنست. إنني أتذكر جيدًا أنني كنت مجبرة على كتابة الرسائل بدلًا منك. فدائمًا ما كتبت ثلاث مرات أسبوعيًا، وأحيانًا أكثر من ذلك». لقد تخيلت سيسيلي ألجيرنون قبل أن تواتيه أية فرصة كي يتصرف بطريقته. إنه مثل شخصية وليام ويلسون William Wilson عند إدجار آلان بو، يلتقي بذاته الأخرى، الشبح القرين **droppelgänger** مسقطًا إياه على شخصية سيسيلي. فهي تخلق ماضيًا له، مجموعة مصنوعة مسبقًا من الذكريات. فهو سلبي مثل التمثال الشمعي لهيرمافروديت في قصيدة ساحر(ة) الأطلس عند شلي، نسخة أخرى من الناسك الريفي الذكي. ألجيرنون نصف مسرور نصف مرعوب. اللعبة تتأرجح أمامًا وخلفًا على نحو يثير الدوخة من الوهم إلى الواقع. والعرض يُعدُّ تطويرًا لمشهد الغزل بين روزالند وأورلاندو المعذب، حيث الخطيب يكون محبوسًا في خيال مخنَّثة أنثى. وفي الحالتين كلتيهما، نرى الوحدة الرومانسية محبوكة مسبقًا على يد كاتبة دراما عذراء أصلية. وهنا يحذرنا ويلسون نايت Wilson Knight قائلًا، «إننا عادة ما نترك أنفسنا نولد من امرأة لا نعرف شيئًا عنها»[1]. في حالة من الجهالة الذكورية، يترك ألجيرنون نفسه ليصبح مخطوبًا لمرأة لا يعرف عنها شيئًا. فتلاعب سيسيلي الذكي بخطيبها، يُعدُّ إغارة على الاستقلال الذكوري أكثر عدوانية من مناورات جويندولن وليدي براكنل شديدة التسلط.

إن الانبساط والسرور الرائع في مسرحية أهمية أن تكون جادًا، يأتي نتيجة قلب العلاقات الجنسية الشريرة المحتمل حدوثها بين الشخصيات، إلى كوميديا داخل المسرحية. التزاوج يتحقق بسهولة حالمة. كما أن الخطر وسيديمة العالم السفلي، يتحولان إلى كلمات وإيماءات أبوللونية برّاقة. وفي هذا السياق أصف المرأة بـ«الخفية». إن شكلانية الخنوثة والمادية الخيالية عند وايلد، يظهران كل ما هو خفي وداخلي إلى حيز الوضوح المرئي. فالاضطراب الجنسي لا يكدر أبدًا من نعومة المسرحية، وسطحها الظاهري الحضري. ومن هنا فإن هذه المسرحية تُعدُّ دراما لـ«الإرادة الأنثوية» الضارية عند بليك. فكل من جويندولن وسيسيلي تريدان الزواج من رجل اسمه إرنست Ernest: الرجال يجب أن يكونوا جادين earnest، بينما النساء لا يجب

(1) On Love: Aspects of a Single Theme, trans. Toby Talbot (Cleveland, 1957), 162.

أن يكن كذلك. يقول وايلد: «من بين كل الأشياء المهمة، يكون الأسلوب هو الشيء الجوهري، وليس الإخلاص». وفي مقام آخر، يقول: «ما يسميه الناس عدم إخلاص، هو ببساطة منهج يمكننا بواسطته أن نجعل شخصياتنا متعددة»[1]. وبإجبار خطابهن على أن يكونوا جادين، أو مخلصين مستقيمين، فإن النساء يضعن الرجال في حدود سيكودرامية. بتعبير آخر، فهن يُلزمن الرجال بحدود طقوسية سابقة على الزواج. أما النساء، في الوقت نفسه، فيستعرضن افتقادهن للجدية، كما هو الحال في مشهد طاولة الشاي، حيث يخربن المجال ويقلبنه على بعضهن بعضًا، بحالة باشة من عدم الاكتراث بالحقيقة، أو بالمنطق.

لماذا يهرول الرجال من أجل أن يُعاد تسميتهم أو تعميدهم كـ «إرنست Ernest»؟ إنهم يهجرون هوياتهم، ويبدءون نكوصًا رومانسيًا؛ كي يولدوا من جديد وفق صورة الرغبة الأنثوية. النساء يدعين الدهشة المعجبة: «أمن أجل خاطري أنت مستعد للقيام بهذا الشيء المريع؟»؛ «كي تسعدني أنا، مستعد لمواجهة هذه البلوى المخيفة؟». إن التعميد حدث سلبي خالٍ من المغامرة، يصبح طقس مرور مرعب. المسرحية تحاكي التقاليد الأدبية بصورة ساخرة. على سبيل المثال، كان ميلاد جاك، مثل البطل النموذجي الأصلي، ميلادًا يتسم بالغرابة والغموض؛ إذ ولد في محطة قطار. وكما هو الحال في **اغتصاب القفل**، نجد الكوميديا نتاجًا لخفض مستوى الصراع الملحمي في النص. تخبر جويندولن سيسيلي- بمسحة من الهيبة- وهي في ذروة العدوانية: «لقد ملأتي فنجاني بكتل من السكر. وعلى الرغم من أنني طلبت بوضوح خبزًا وزبدًا، أعطيتني كيكًا». هذا السطر (والذي يقرؤه خوان جرينوود Joan Greenwood بحزن وأسى كما ينبغي) يحاكي التفجرات التي نعهدها في دراما شعرية، مثل «لقد خذلت ربك، وأمتك بفعل فاسق فظيع!». ولكن بالمعنى السيكولوجي، فإن سرور جويندولن وسيسيلي برغبة الرجال في التعميد، يُترجَم إلى «أمِن أجلي أنت على استعداد لأن ترتد إلى الطفولة؟». النساء لغويات قسريات Procrustean، يشذبن هويات خطابهن، وخطوط حياتهم. ومن ثم، فإن توفيق المسرحية ما بين الجنسين، يُعدُّ أمرًا أكثر تعقديًا بكثير مما تبدو عليه في الواقع. فـ «التضحية بالذات» (كلمة جويندولن) من جانب الذكر، ولنقل إنه من الممكن أن تكون مستحثة من خلال قسر أنثوي، طغيان أمومي على المولود. ويكمن الإنجاز العظيم لمسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، في عدم شعور الجمهور بأي من هذه الاضطرابات الانفعالية، حيث يتم وبجمال رائع إعادة توجيه القلق الجنسي وامتصاصه. غير البهجة التي تنتابنا في الفينالة، تأتي جزئيًا من شعورنا الجليل بمخاطر كثيرة موجودة سمح لها بالتطور. فكاهة المخنَّث عند وايلد

---

(1) Phrases and Philosophies, in Prose, 306. The Critic as Artist, in Selected Writings, 102.

تلزم القوة الأرضية السفلية الأنثوية في نقطة التفتيش، عبر تحويل الشخصيات الرئيسية الأربع إلى مخنَّثين أخلاق لهم أجساد زجاجية، يهبرون ويتجاوزون التركيب الفسيولوجي.

إن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** تمثل نوعًا من التنقية لأعمال وايلد السابقة عليها، مثل **دوريان جراي**، و**سالومي Salomé**. فهي تبدد قلق علاقتين من العلاقات الحرجة، كل منهما يمثِّل زواجًا رومانسيًّا للأقنعة الجنسية. العلاقة الأولى منهما بين رجل وقرينه. فالقرين في رواية **درويان جراي**، يتجسد في البورتريه إذ ينتصر مستعيدًا جماله الخالد بقتل موديله البشري. وفي **أهمية أن تكون جادًا** يخلق جون وردنج بنفسه هوية قرينه: حين يكون «جاك» في الريف، و«إرنست» المبتكَر في المدينة. ويفترض صديقه ألجيرنون وجود هذه الذات المدَّعيَّة، ليغزو المنزل الريفي بصفته إرنست وردنج. وفي هذه اللحظة، يصل جاك، في ملابس سوداء، ليعلن موت أخيه إرنست. ويصدم جاك، بعيدًا عن كونه ميتًا، بحقيقة أن إرنست غير الموجود أصلًا، يجلس في حجرة الطعام.

وكما الحالة في **دوريان جراي**، فقد آل مصير القرين إلى عيش حياة غير سارة، هربًا من قبضة سيده. ولأن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** كوميدية، فلا يمكن للقرين فيها أن يمارس القمع على النحو الشيطاني الذي مارسه في رواية وايلد،[1] فجاك يغضب من هذا الاستفزاز، دون أن ينتابه الرعب. وهذه واحدة من اللحظات التي نرى فيها وايلد يستخدم المخنَّث الأپوللوني في سبيل تحييد أسلافه الأدبيين. فهو هنا يحرِّر عامل التخفي المتزعزع غير الثابت، من ثيمة القرين الرومانسية. إن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، تنتهي بمزج القرينين، الذي أعرّفه أنا بوصفه موتيفة رئيسية للرومانسية. في اللحظة الأخيرة من المسرحية، يتضح لنا أن جاك نفسَه، مندهش من أنه تسمى باسم إرنست بعد كل هذا. فهو يذوب في الأنا البديل. وفضلًا عن ذلك، يتضح أن ألجيرنون أخوه الذي فقده لزمن طويل. أي أن الأخ المختَرعة شخصيته، **يصبح** ذلك الأخ فعلًا. ولنتذكر هنا أن مزج القرينين في الصفحة الأخيرة من نص رواية **دوريان جراي**، يعني تشويهًا بالبَرص، وموتًا. ولكن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** تنتهي في توافق، وفرح وانسجام أخوي. حيث ينزع وايلد السلبية عن الثيمة الرومانسية المشؤومة للذات الثانية الظلالية بتحويل النوع الأدبي إلى الكوميديا، بتقاليدها الكلاسيكية والمنتمية إلى الرينيسانس الخاصة بالتوأم المفقود.

أما العلاقة الثانية التي تنقيها مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، هي علاقة الرجل والمرأة

---

(1) عند القول رواية وايلد، فالمقصود بالطبع صورة **دوريان جراي**، لأنها الرواية الوحيدة التي كتبها. [المترجم].

المتمية إلى العالم السفلي. وهذا هو موضوع مسرحية سالومي (1893)، التي تنطوي على التقاليد الانحطاطية الفرنسية لنموذج النداهة. لقد كتب وايلد هذه المسرحية بالفرنسية، لغة المنزلة الانحطاطية. وترجمتها غير المتكافئة، قام بها اللورد ألفرد دوجلاس Lord Alfred Douglas. بعد خمس سنوات، كان ثم رجل أيرلندي مغترب آخر مقدر له استخدام الفرنسية، ليكتب بها في انتظار جودو Waiting for Godot.[1] أفضل مسرحياته. وتحتوي مسرحية **سالومي** على المرأة الوحيدة التي من عالم وايلد السفلي. وتستخدم اللغة الفرنسية كاستراتيجية للعزل، أو اتخاذ مسافة لغوية، صانعًا خندقًا أو قنالًا إنجليزيًا English Channel بين محب الجمال ذي الميول المثلية وبين النداهة. بالنسبة لوايلد الذي يضفي المثالية على الأمور، العالم المغترِب يمثِّل العنصر الخاص بالعالم السفلي أدبيًا. فهو ينيط اللغة الفرنسية إنجازًا بمسرحية سالومي؛ ليحافظ على لغته الأصلية في حالة من النقاء الأپوللوني. ومن ثم، فإن ترجمة المسرحية من قبل عشيقه، تُعدُّ إعادة توجيه خنوثي للنص، بهدف تنقيتها مما فيها من أخطار أنثوية.

إن وقع مسرحية سالومي أفضل باللغة الفرنسية، حيث إن النثر الإنجليزي- كما ظهر فشله المؤلم في نص فيرجينيا وولف الأمواج The Waves- لا يمكن أن تحتمل أسلوبًا تعويذيًا. إن مسرحية سالومي مليئة بتكرارات كهنوتية، وإفراط انحطاطي مسرحي. على سبيل المثال، فإن سالومي وجوكانان (يوحنا المعمدان) يتعمقان في حوار مكثف بينهما، وذلك عندما يصبح الشاب السوري متيمًا بها فجأة يقتل نفسه ويسقط بينهما. ونرى أن أيًا منهما لا تهتز له شعرة لهذا القطع غير المعتاد الأشبه بسقوط زكيبة ملابس على الأرض. ومسرحية سالومي تحول قماشتها إلى أوبرا لا محالة، على يد ريتشارد شتراوس (1905). وقد ذكرت أن اللغة المخنَّثة عند جويندولن، لا تُعدُّ اتصالًا بقدر ما تُعدُّ حصرًا، أو حبسًا هيراركيًا للذات. وبالمثل، فإن الخطاب في مسرحية سالومي، موجه ذاتيًا، ومنومِ مغناطيسيًا للذات. شخصياتها متخشبة تسير نائمة. وفي النهاية يكون الجميع مخنَّثين مثل الإنسان الآلي أو شبيه الإنسان android

---

(1) مسرحية الكاتب المسرحي الأيرلندي الشهير صمويل بيكيت. وتدور المسرحية حول رجلين يدعيان «فلاديمير» و«استراجون»، ينتظران شخصا يدعى «جودو». وأثارت هذه الشخصية مع الحبكة القصصية للمسرحية الكثير من التحليل والجدل حول المعنى المبطن لأحداثها. وحازت على تقييم أهم عمل مسرحي في القرن العشرين باللغة الإنجليزية. وكان بيكيت قد ترجم النسخة الإنجليزية بنفسه، بعد أن كان قد كتبها باللغة الفرنسية. وسمى العنوان الفرعي للنسخة الإنجليزية بـ«تراجيديا مضحكة من فصلين»، وكتب النسخة الفرنسية ما بين 9 أكتوبر 1948 و29 يناير 1949 وكان افتتاح أول عرض للمسرحية في 5 يناير 1953 على مسرح بابلون، ومن إخراج روجر بلين Roger Blin. [المترجم].

الذي تحدثنا عنه في الفصول السابقة. الكلمات خاضعة للرؤية، على مدى مجالات صعبة من اتصال- العين، أو تحاشي- العين. نرى كيف يصل وايلد بما في الخبرة المرئية من إيروتيكية انحطاطية، بدأت على يد جوتييه Gautier- إلى حدها الوسواسي الأقصى. فها هي سالومي تحدق في يوحنا أو جون، بينما يحدق كل من هيرود Herod والسوري فيها. الجنس يحوم في حالة استاتيكية، وغيبوبة عقيمة. وسالومي مصَّاصة دماء تنتمي إلى المرحلة المتأخرة من الرومانسية، تثبّت يوحنا بنظرة عينها الميدوسية العدوانية، وتقوده إلى سلبية الموت النهائية. لقد كتب وايلد في وقت كانت النساء المحترمات تتجنب فيه العين شديدة «الحرية»، علامة العاهرة- وهذه إحدى قواعد التصرف والسلوك الأخلاقي المفقودة في أفلام وقتنا الحاضر القذرة، تلك التي تدور عن الأزمنة ما قبل الحديثة.

إن هويسمان Huysmans يجعل من سالومي «امرأة عذراء وداعرة شهوانية». تفكر في كل شيء لكنها لا تفعل ولا شيء. يقول أورتيجا جازيت Ortega y Gasset «سالومي تضفي الفنتازيا بأسلوب ذكوري»[1]. وأنا أسلّم بأن شخصية سيسيلي كارديو Cecily Cardew، تمثل مراجعة وايلد لشخصيته سالومي بأبعادها الفنتازية. فسالومي وسيسيلي ترميان بمخيلتهما حول رجل، تمامًا مثلما ترمي كلايتمنسترا شباكها حول أجممنون. وفي مسرحية سالومي كما في رواية دوريان جراي، ثمّ رجل يجلس من أجل رسم صورته: رأس يوحنا مرسومة من الحياة بأسلوب أدبي. وسالومي تخلق عملًا فنيًا انحطاطيًا: الرأس المقطوع مصير ذكوري منحوت بإرادة أنثوية. إخراج وايلد المسرحي اللامعقول: «ذراع أسود ضخم، ذراع الجلاد، يظهر بارزًا من الصهريج cistern حاملًا على درع فضي رأس يوحنا»[2]. هذا الانتصاب الغريب البشع- الانتصاب الوحيد الممكن في عمل انحطاطي- قد يكون ذِكرى من شجرة الطبيعة السوداء عند بودلير، ترفع عاليًا الشاعر المصلوب. سالومي تمسك بالرأس وتقبّلها وتتحدث إليها، مثل هاملت في المقبرة. ومثل شخصية راؤول Raoule عند راشيلد Rachilde، فهي تمارس الجنس مع الميت. كما أنها تقبّل صورتها مثل دوريان جراي. وهذه نقطة أمسك بها وسجلها بيردسلي Beardsley في لوحته الذروة The Climax، حيث ذكر وأنثى يبدوان كصور مرآة ميدوسية (انظر: الشكل 47). وفي لوحته مكافأة الراقصة The Dancers' Reward، يحول بيردسلي الرأس والدرع المحمولين على ذراع أسوَد، إلى نحت مرعب على عمود حامل. وللأسف، فإن تجسيده لشخصية سالومي مداعبة شعر

(1) *On Love: Aspects of a Single Theme*, trans. Toby Talbot (Cleveland, 1957), 162.

(2) *Plays*, 346.

القديس الطويل، تبدو شيئًا ما مثل طاهية تُعدُّ شواء العشاء.

في النهاية، تظهر النداهة مهزومة، محطمة تحت دروع حارس القصر. وأنا أفتـرٍ الإعدام بهذه الطريقة الغريبة، كرمز لفقدان سالومي السيطرة الإدراكية. إنها مدفونة تحت الأشياء المتعددة للعالم المادي. وقد كان هذا هو الخوف الغامض الموجود الخانق لكليوباترا عند جوتييه، الذي أعتقد أن وايلد قد تبنّاه مضفيًا عليه بعض التعديل. غير أن مصَّاصة الدماء لها ألف حياة، ومن غير السهل السيطرة عليها. ففي مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، يحاول وايلد ثانية، وفي هذه المرة يحالفه النجاح. فمثل سالومي، تتعامل مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** مع ثيمة الهيمنة الأنثوية. إذ أن بنية المسرحية تُعدُّ بنية تعويذية طاردة للأرواح. فهي تمتص القلق الجنسي الذي يتم التعبير عنه في مسرحية سالومي دون أن يحل. ومن ثم، فإن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا** تنقّي المرأة من صبغة العالم السفلي، بتحويلها إلى مخنَّثة أسلوب بلورية. ومن هنا فإن سيطرة المرأة مصَّاصة الدماء على مجال الاتصال بالعين، ليس أداة للوسواس الجنسي والاستعباد، بل لممارسة الأناقة. فالمنازل الرفيعة الهيراركية عند وايلد، تحكم صالون ضوء الشمس الأپوللوني، وليس العالم الرحمي المظلم للأشياء التي لا محيط شكليًا لها.



الشكل 47. أوبراي بيردسلي، الذروة، من مسرحية سالومي، 1894.

ومن الناحية المنهجية، كما يقول فراي Frye، فإن الكوميديا تتحرك صوب «إعادة ميلاد وتجديد قوى الطبيعة»(1). ومسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، هي الكوميديا الأقل طبيعية في الأعمال الأدبية الرئيسية. إلهامها الأساسي يتمثل في تجسيد العدوانية الانحطاطية ضد الطبيعة. فالدراما طريقة للصدح أو الشدو الديونيسوسي، بينما الأعمال الأپوللونية تتصف بالصمت والوضوح المرئي. ومسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، بشكلانيتها الأپوللونية، ولغتها المقيدة المحدودة، هي محاولة لاجتثاث الجذور الديونيسوسية من الدراما، وخلق مسرح أپوللوني الطابع، يتم تشكيله بوضوح بارد، مثل «شيء» فني. وهذه المسرحية هي آخر مناوشات حملة الرومانسية المتأخرة ضد الطبيعة. ففي مسرحية **فساد الكذب The Decay of Lying**، يتساءل وايلد: «ما لزوم الطبيعة؟ الطبيعة ليست الأم الكبرى التي ولدتنا. إنها من خلقنا. في عقلنا تضطرب وتتحرك من أجل الحياة مثل طفل في رحم أمه». إذن الطبيعة عند وايلد ولدت من إله ذكر، مثل أثينا عند إسخيليوس. وبتبني نغمة بودلير، يصرح وايلد بأن «الفن هو احتجاجنا النشط الحيوي، محاولتنا السامية لتعليم الطبيعة مكانها السليم»(2). غير أن الطبيعة عند بودلير ما زالت أرضية سفلية، بكل قسوتها وبربريتها. وايلد يحاول إزالة العناصر المرتبطة بالعالم السفلي من الطبيعة، فيضفي عليها البساطة والتفاهة، وهو خطأ سيعاني بسببه لاحقًا.

إن بودلير في النهاية، يكتب ضد روسو والفضل يرجع لساد. أما وايلد المحارب للثقافة الفيكتورية، فيكتب في النهاية ضد وردزورث تلميذ روسو. إن وايلد الأپوللوني، يبدو عاجزًا عن تبنّي وجهة نظر كولريدج الشيطانية، ويفقد وردزورث، ومن الغرابة المدهشة أن يرتد عائدًا إليه. ففي نهاية مساره المهني، يصبح وايلد هو وردزورث، تمامًا مثلما يصبح دوريان جراي اللورد هنري وطون. من بين أشكال الإدراك المضادة لوردزورث عند وايلد: «الواجب الأول في الحياة، أن تكون مُصطنعًا على قدر ما يمكنك». فهو يرفض ما يقدمه وردزورث من تشابه بين التخيل والطبيعة: «الوظيفة الوحيدة للفن»، هي إيقاظ «الانفعالات العقيمة الفاتنة». والمتحدث باسمه في مسرحية **فساد الكذب**، يرفض الاستلقاء على العشب، قائلًا: «ولكن الطبيعة غير مريحة. فالعشب خشن ومتكتل ورطب، ومليء بالحشرات السوداء المخيفة»(3).

(1) *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (New York, 1965), 119.

(2) *The Decay of Lying*, in *Selected Writings*, 27, 1.

(3) *Phrases and Philosophies*, in *Prose*, 305. *The Critic as Artist*, in *Selected Writings*, 86. *The Decay of Lying*, ibid., 2.

هذا الهجوم الثأري ينكر على الرجل قدرته على أن يكون ميسورًا في ظل الطبيعة. وهو أمر ترفيهي جدًا- يتبدد عندما نتذكر أن بودلير قد اخترع عملًا فنيًا عظيمًا على هذه الثيمة، في قصيدة «الجثة»، حيث الطبيعة القاسية تعج باليرقات. ويبدو أن وايلد يحارب من أجل حرية التخيل، ولكن ملاحظاته السليطة حول الطبيعة تقلل من شأن قوتها. وأعتقد أنه كان في تلك الفترة، يرتاد حفلات أنيقة كثيرة للغاية. وهذه ممارسة قاتلة بالنسبة للكتابة الجادة. إن فيلم فلليني Fellini لا دولشي فيتا، أو الحياة الحلوة «La Dolce Vita» (1959)، ينتهي بجماعة منهكَة من مرتادي الحفلات الانحطاطيين، يتسكعون فجرًا على شاطئ حزين. وهناك يرون، وحشية الطبيعة البدائية، في لونها الكستنائي، شبحًا ما كانوا قد كبتوه، وقمعوه، ومن ثم أصبح هكذا.

إن التعامل مع الهجاء الآثم الموجَّه من وايلد إلى وردزورث، وفق معانيه الخاصة، ربما يكون حلوًا سائغًا. فوايلد، بطبيعة الحال، لا يكترث بالجليل السامي: شلالات نياجرا هي «ببساطة قدر هائل لا لزوم له من الماء، يمضي في الطريق الخطأ. ومن ثم يتدحرج على صخور لا لزوم لها». وقد قال في الميسيسيبي أثناء فيضان غاضب، «ما كان يجب على نهر حسن السلوك أن يتصرف بتلك الطريقة». إنه يثير المبادئ الأبوللونية: الطبيعة ليست لها صورة، ولكنها أيضًا لها صورة سيئة. ولقد كان القول المأثور المفضل لديَّ وأنا في مرحلة الدراسة الثانوية، هو: «الناس التي تعد دجاجها قبل أن يفقس، هم أناس يتصرفون بحكمة شديدة: لأن الدجاج يجري على نحو سخيف، بما يستحيل معه رصد أعداده بدقة»[1]. الدجاج الهائج عند وايلد، هو موازي النباتات عند وردوزرث، «ترمي برؤوسها في رقص رشيق». طاقة الطبيعة الحيوية، أصبحت اضطرابًا وهياجًا أحمقين. الدجاج الذي لا يمكن عده هو فريق من تابعات ديونيسوس، تم مسحه وتوبيخه من قبل متفرج أبوللوني، مدققًا النظر عبر نظارة غندور بعين واحدة. هل هذا الدجاج يمثِّل المرأة كراقدة على البيض/ مربية؟ وايلد يرى الطبيعة كتمدد بروليتاري بلا عقل.

إن مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، مليئة بالغمز واللمز ضد وردزورث. فالليدي براكنل تسأل: «أنت، هل لديك منزل في المدينة، كما آمل؟ فتاة مثل جويندولن طبيعتها بسيطة غير مفسدة، لا يمكن توقع أن تظل في الريف». جويندولن، تحدق في الحديقة، وتقول «لم أكن أعرف أن هناك أية زهور في الريف». المدينة، بالنسبة إلى وايلد، هي مركز القيمة. فهو بقول

(1) In conversation, *Wit and Humor*, 127. *the Wit of Oscar Wilde*, comp. Sean McCann (London, 1969), 78. To Robert Ross, 31 May 1898, *Letters*, 749.

في إحدى محادثاته، «حياة المدينة تغذي وتكمل كل العناصر الأكثر تحضرًا في الرجل». و«الجنتلمان لا ينظر أبدًا من النافذة»(1). وعندما قام وايلد، وبضغط من مخرجه، وبتعجل بقص مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، إلى ثلاثة فصول، قام بعمل تغييرات عديدة مؤسفة في المواقع. فمشهد طاولة الشاي كان في الأصل يدور داخل المرسم، وليس في الحديقة. والمرسم، هو المكان الصحيح المناسب لهذا المشهد، فهو صالون القرن الثامن عشر بما يمتاز به من خنوثة الأسلوب. وقد دمرت المراجعات أيضًا واحدة من الإخراجات المسرحية الأكثر سخرية في الدراما الإنجليزية. في المسرحية تبدأ الحرب بين الجنسين أصلًا بمغادرة النساء: «فهن ينعزلن باتجاه الحديقة، بنظرات ساخرة»(2). هذا السطر الرائع يمد في مناهضة وايلد للطبيعة أبعد من هدفه المباشر، وهو وردزورث، ليشمل كل الشعر الإنجليزي، عائدًا إلى عذراوات وحدائق سبنسر، وفجأة تدخلان دون Donne، ومارفل Marvell حوريتا سبنسر الأختان الجميلتان- وهما مقطّبتا الجبين، إلى مرج أقل بهجة. الإخراج المسرحي هنا يسرد «لقد آلْيْنَ إلى المنزل بنظرات ساخرة»- وهي الصياغة التي فقدت كثيرًا من الأصل.

إن التمرد الرومانسي الرفيع ضد النيوكلاسيكية، يتمم دورته الكاملة في وايلد المنتمي إلى الرومانسية المتأخرة. مثل المنتمين إلى النيوكلاسيكية، فهو يبجل المجتمع ويقدّره عن الطبيعة الخام، والأرستقراطية عن الديمقراطية، والتصنع والتكلف عن البساطة، والفكاهة عن الوجدان والعاطفة. أي فرض حدود أپوللونية على حالة اللاحدود الديونيسوسية. إن وايلد يؤكد على اعتقاد روسو ووردزورث بأن اتباع الطبيعة يجعل الرجل رقيقًا، وخيّرًا، وبانحرافه عن الطبيعة الرومانسية الرفيعة، يصبح وايلد قاسيًا. فهو يهين الذوق الفيكتوري على شفقته وعواطفه، وهو ما نراه عندما يقول عن أعمال ديكنز الذارفة للدموع: «على المرء أن يكون له قلب من حجر، ليقرأ موت نيل الصغير Little Nell من دون أن يضحك». ومثلما يرى ساد وفرويد، فإن وايلد ينظر إلى الإيثار أو حب الغير بوصفها أنانية مستترة. يقول لورد هنري وطون، «يمكنني أن أتعاطف مع كل شيء، فيما عدا المعاناة»، و«الأشخاص المحبون للغير والخير، يفتقدون كل معاني الإنسانية. إنها صفتهم المميزة». إذن المبدأ الأساسي عند وايلد هو الكمال الجمالي للقناع المتجاوز الأخلاق. فها هو لورد هنري يخبر دوريان، «أن تكون

(1) *Wit and Humor*, 66. *The Wit of Oscar Wilde*, 33.,

(2) *Complete Works of Oscar Wilde*, intro. Vyvyan Holland (London, 1948, 356. Holland elsewhere gives a different version: «Exeunt into garden with scornful lloks.» *Original Four-Act*, 82.

خيّرًا يعني أن تكون منسجمًا مع الذات. الخلل هو أن تكون مجبرًا على أن تكون منسجمًا مع الآخرين». وأثناء محاكمته، قال وايلد: «أعتقد أن تحقيق المرء لذاته، هو الهدف الأساسي الأول للحياة». وهو يردد صدى اللورد هنري: «هدف الحياة هو تطوير الذات، أن يدرك المرء طبيعته إدراكًا كاملًا، هو الشيء الذي يوجد كل منا لأجله هنا»[1]. هذا هو صوت وايلد الوثني، المحب للإغريقية والثقافة الإغريقية Hellenophile. ألم يكن التحقق الذاتي الكامل مبتغى نيرو، وأتيلا الهوني[2] Attila the Hun، وهتلر؟ ويظل تطرُّف الرومانسية المتأخرة طليعة غير مريحة.

لقد كان وايلد عاجزًا عن التعاطف أو الانفعال مع الوجدان الجماعي؛ بسبب معارضته الأپوللونية للديونيسوسية، طريقة «الوفرة» وطريقة ما أسميه أنا «التعاطف». وفي سقطته، انقلب نسقه الأپوللوني وتهدّم. والأمر برمته بدأ بتفسير النص حرفيًا، تفسيرًا خادعًا للذات. فسلسلة الوجود العظمى البراقة التي تنطوي عليها مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، ما هي إلا بنية خيالية وليست العالم الاجتماعي الفعلي للقانون، أو المال، أو الأرستقراطية. وقد عرف وايلد ذلك جيدًا. ولكن وايلد- متسممًا بنجاحه الفني السامي الذي كان سببًا في خلق دوريان جراي على هيئة لورد هنري دوجلاس- سعى إلى تحويل القوة المؤسسية إلى غاياته الأنانية الذاتية. وفي غضبه الشديد تجاه حركة ومؤسسة كوينزبيري Queensbery، لم يكن بد من أن يتخطى وايلد الخيال إلى الواقع:

كان الفعل المشين الذي لا يمكن التسامح معه في حياتي كلها، ويُعدُّ فعلًا دنيئًا في كل الأزمان، هو السماح لنفسي بأن أكون مناشدًا للمجتمع من أجل المساعدة والحماية.. وبالطبع

---

(1) *Wit and Humor*, 84. *Dorian Gray*, 48, 43, 90. *Trials*, 108. *Picture*, 25.

(2) **أتيلا الهوني** ملك تركي قديم عاش ما بين العامين (453-395 م) كان آخر وأقوى حكام الهون. والهون Hunsهم **أجداد الأتراك**. أسس أتيلا في إقليم روسيا وأوربا إمبراطورية هائلة الاتساع، عاصمتها في ما يسمى هنغاريا اليوم، امتدت إمبراطوريته من نهر الفولغا شرقًا وحتى شرقي باريس غربًا، ومن نهر الدانوب جنوبًا حتى بحر البلطيق شمالًا. وفرض الجزية على الإمبراطورية الرومانية الشرقية (البيزنطية) بعد أن غزا مدن البلقان مرتين، وحاصر القسطنطينية في اجتياحه الثاني لبيزنطة في عهده، ثم زحف إلى فرنسا حتى مدينة أورلينزو قد حاصرت جيوشه أيضًا مدينة باريس .ولذلك فقد أسرع الإمبراطور الروماني الغربي فالينتنيان الثالث من عاصمته في عام 452م وشكل ضد أتيلا تحالفًا عسكريًا عظيمًا من الرومان وكثيرًا من القبائل الجرمانية، وخاصة القوط الغربيين، أملًا في إيقاف سيله الجارف نحو جنوب فرنسا، وفعلًا وقعت معركة شرسة بين أتيلا والتحالف الروماني-الجرماني في معركة من أعظم معارك التاريخ القديم وأشدها هولًا وهي معركة **شالون** خسر فيها أتيلا خسارة جزئية، لمزيد من المعلومات، راجع وكيبيديا على: https://en.wikipedia.org/wiki/Attila. [المترجم]

بمجرد أن حرّكتُ قوى المجتمع، التفت إليّ المجتمع، وقال: «هل كنتَ تعيش كل هذا الزمن في تحدٍّ لقوانيني؟ وهل تناشد الآن تلك القوانين طلبًا للحماية؟ كان ينبغي عليك ممارسة هذه القوانين ممارسة كاملة. فلسوف تمتثل لإرادة من ناشدته». والنتيجة هي أنني الآن في السجن[1].

الشيطان ممسوس مسحور، على نحو يبعث في النفس الطمأنينة بالرومانسي المتأخر الأپوللوني، هو المجتمع نفسه الجِنّي الذي لن يعود إلى القمقم. وبتحطمه على صخرة الاتهام والسجن، يشرع وايلد في ثورة مبادئ. إن خطاب وايلد بعنوان من الأعماق De Profundis يحتوي على أحد ردود الفعل الأكثر غرابة في تاريخ الفن. فصاحب الخبرة الذي لا تأخذه شفقة، يعتنق الآن المعاناة بوصفها الخبرة الإنسانية الأرفع والأسمى:

لقد اعتدت العيش من أجل المتعة. ولقد تجنبت الحزن والمعاناة من كل نوع. كرهتهما. وعقدت العزم على تجاهلهما بقدر الإمكان، وأن أعاملهما، إذا جاز القول، كطرق لنقص الكمال. لم يكونا جزءًا من حياتي. لم يكن لهما مكان في فلسفتي.

وكثيرًا ما استشهدت أمه بأسطر من جوته، حول الانتحاب «ساعات منتصف الليل»: إنني مضطرة للإقرار بالحقيقة الهائلة الخفية فيهم. أنني لم أستطع فهمها». ولكن عامًا من البكاء داخل السجن، كان جديرًا بتغيير رأيه:

رجال الدين والناس الذين يستخدمون العبارات دون حكمة، أحيانًا ما يتحدثون عن المعاناة كسر غامض. إنها فعلًا كشف وتجلٍّ. فالمرء يبصر خلالها أشياء لم يبصرها من قبل. ويقترب من كل التاريخ من وجهة نظر مختلفة.. فأنا الآن أرى الحزن بوصفه الوجدان الأسمى الذي بمقدور الإنسان الوصول إليه، هو نمط واختبار كل الفنون العظيمة[2].

لقد كانت المرأة هي الأم المركزية بالنسبة لعقيدة الطبيعة عند ديونيسوس، المرأة التي ترتدي رداءها وشبكة الشعر في الفن. وقد كان الذكر الخنوثي هو موديل الأوليمبيين الأپوللونيين الذين يُعدُّ سهوهم عن الوجدان واضحًا في خطاب وايلد في الأعماق: فوايلد يتحدث عن قسوة أپوللو وأثينا «ذات الدروع الحديدية» وعن عينيها اللتين لا شفقة فيهما[3].

ها هو عابد الجمال الأخلاقي، يمر في السجن من القسوة الأپوللونية التي تبلغ حدها

(1) *De Profundis*, Letters, 491-92.

(2) Ibid., 472-73.

(3) Ibid., 481.

الأقصى في شخصيته دوريان جراي الخنوثي، إلى التعاطف الديونيسوسي، ذلك الإقليم الخاص بالمرأة الغيرية الناضجة؛ أي أمه القوية. فالمرأة هي الحالة الجوانية، في تناسلها ووجدانيتها. وخطاب **من الأعماق** كتبه وايلد بدموعه في إحدى ساعات من منتصف الليل، لا في ضوء الشمس الأپوللوني. فهو ينحدر إلى عالم الخفاء الراقد على البيض، ذلك العالم الأنثوي السديمي السائل الذي تحاربه مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**. وتنكر مسرحية **فساد الكذب** أولوية الطبيعة: «الطبيعة ليست هي الأم الكبرى التي ولدتنا». فخطاب **في الأعماق** يصرح بأن «الأرض هي أمنا كلنا». وعبر أمرِّ أشكال السخرية، كان قد قُذف بوايلد الأپوللوني خلفًا إلى أحضان الطبيعة الأم. فكلماته في آخر الخطاب، تردد أصداء قصيدة سوينبرن للأم-المحيطية: «ينتابني شوق غريب إلى لأشياء البدائية البسيطة العظيمة، كالبحر. بالنسبة لي فإن الأرض هي الأم، وليس سواها. ويبدو بالنسبة لي أننا جميعًا ننظر إلى الطبيعة كثيرًا جدًا، لكننا نعيش معها قليلًا جدًا.. وأنا أشعر بيقين أنه في قوى البدائية ثمّة تطهير، وأنا أريد العودة إلى هذه القوى وأن أعيش في كنفها»[1]. سيرة وايلد الانحطاطية أنجزت، وحققت، النمط النبوي عند هويسمان: فالرجل الذي يحارب ضد الطبيعة الأم؛ يعاني هزيمة مخزية، وها هو يجب عليه أن يسلم نفسه لها طلبًا للشفاء والتطهر من السموم.

مثل شعر سوينبرن، يوثق خطاب **من الأعماق** نكوصًا نحو المطريركية، أو النظام الأمومي ما قبل التاريخ، قبل اختراع مجتمع ذكوري، بل حتى قبل ميلاد الأشياء. لقد افتقد قراء هذا الخطاب الحافز الذي يسبغ روح البدائية، لأنه يحتوي على كثير من الأحاديث المشتتة حول المسيح. فالمراجع المسيحية لا تعني أكثر مما تفعله في قصائد كولريدج الغامضة، أو الغيبية: المسيح هو البطلة الذكر الأعلى والقصوى، المُعانِي العلني الأكثر سلبية. ويصور وايلد «صَلب البريء أمام أعين أمه والحواريين الذي عشقهم»[2]. وقد قصد لنا أن نرى وايلد مشهّرًا به- على قدم الصليب الثنائية الصعبة، المؤلفة من الليدي وايلد ودوجلاس. إن الخطبة الطويلة عن المسيح، كئيبة وحزينة ومتساهلة مع الذات. ولكن كما هو الحال في قصيدة **البحّار القديم** عند كولريدج، فإن الشفقة بالذات هي ابتهال البطلة الذكر الرومانسية، ومنهج العمل modus operandi.

إن فكرة وايلد الجديدة المتمثلة في أن الحزن «هو الانفعال الوجداني الأسمى»، وهو «النمط والاختبار لجميع أنواع الفن»، يدمج الانفعالية الهيلينستية مع العواطف الفيكتورية.

(1) *Selected Writings*, 27. *De Profundis*, *Letters*, 509.

(2) *De Profundis*, *Letters*, 478.

وبرغم ما يكتنف أقواله من سخرية وتهكم، فإنه كان دائمًا هشًا تجاه العواطف. وقد رأى هو نفسه ثمَّة ارتباطًا بين الاثنين: «لنتذكر أن الإنساني العاطفي دائمًا ما يكون متهكمًا في قلبه. والحقيقة أن العاطفية مجرد العيد البنكي للسخرية». وضعف وايلد واضح على نحو محرج في شخصية «سيبيل فان»، في رواية **دوريان جراي** في عرضها من خلال معالجة المسرحية للنساء التعسات ميلودراميًا.

وبمراجعة مساره المهني في خطاب من الأعماق، نجد أن وايلد يبالغ في تقدير إنجازاته في الدراما والشعر: «أيًا كان ما لمستُه، فقد جعلتُه جميلًا وفق طريقة جديدة من الجمال»[1]. ولكن وايلد يصبح أكثر عاطفية، بمجرد محاولته أن يكون «جميلًا». وعلى الرغم من صنعه عرضًا كبيرًا من كونه شاعرًا، فلم تستطع ولا قصيدة واحدة من قصائده الفاترة، أن تحفظ اسمه بعد مماته. فحين نقارن الموضوعات «الشعرية» لمقالاته، باللحظات الشبيهة عند بودلير، نجدها مائعة وتافهة. وكتالوج رواية **دوريان جراي** للأعمال الفنية التي لا تقدر بثمن، مستعار من هويسمان، ومكتوب بلغة إنجليزية ليست بجمال ترجمة روبرت بولديك Robert Baldick الفائقة لرواية **ضد الطبيعة A Rebours**. وعلى خلاف جوتيه، لم يتمتع وايلد سوى بقليل من قوة الوصف الشعري الغنائي. وتبدو لنا جهوده التي بذلها ليكون جميلًا، جهودًا صبيانية، أو بناتية.. بدقة أكثر.

إذن كان وايلد هو الخصم لوردزورث الأكثر قسوة، والاثنان امتلكا في الحقيقة سيكولوجية إبداعية متطابقة. والخطر الرئيسي على المخيلة عند كل من وايلد ووردزورث، يكمن في العنصر الأنثوي الخارج عن السيطرة، والخاص بالمشاعر العاطفية. فالضعيف في كتابة وايلد، امتزج في كل مكان منها بالقوي. وهذا نتيجة النبش لإظهار القناع الأنثوي الذي وُلِد، كما هي الحالة عند وردزورث، من تعقيدات التطابق مع الأم الثكلى mater dolorosa. وهذا ما أسهم في سقوط وايلد. فبعيدًا عن سوء الحكم على قضية التشهير التي رُفعت ضده، فقد واتته فرصة كبيرة ليترك البلد ما بين محاكمته الأولى والثانية. وكما يقول إلمان Ellmann، «لقد حض زمنه على صَلبه. وبالطبع فقد كان زمنه ملبّيًا مطيعًا في مثل هذه الأمور، مثلما جميع الأزمان الأخرى»[2]. إن عزوف وايلد عن الهرب، كان جزءًا من طقسه العام المذل للإرادة. وفي مفهوم كل من وايلد ووردزورث، على الرجال أن يكونوا متخنثين بفضل كارثة.

---

(1) Ibid., 501, 466.

(2) *Selected Writings*, vii.

لقد كنت قد أكملت كتابي هذا قبل نشر كتاب إلمان، الذي طال انتظاره، عن سيرة وايلد.

لقد طور وايلد شخصيته إلى درجة عالية من التوتر، حتى أن كل ما يتعلق بالطبيعة والثقافة مارس الضغط على حدود ذاته بلا شفقة. فسرعة البديهة الكوميدية العالية تسمى «هشة» أحيانًا، موحية إلى خاصيتها البرّاقة البلورية. وهشاشة الفكاهة الدنيوية، إنما تأتي من تضامِّها وضيقها الشديد، من كثافتها المتعمَّدة، وتركيزها. حتى أنها قد تنكسر بفعل ما هو مستبعد. وتنتمي أقوال وايلد المخنَّثة إلى التقليد البوتشيلي Botticellian للحافة المحفورة بوضوح، والمستخدمة للغرض نفسه عند سبنسر وبليك. فحدود تقييده الأپوللوني ما هي إلا محاولات نموذجية أصلية لفصل اللغة عن الطبيعة. وجماليات نصّه تستند على استبعاد الطبيعة. غير أن وايلد تفكك بفعل رؤيته التبسيطية للطبيعة، التي بسببها لم تتمكن مخيلته أبدًا من الإمساك بشراستها السفلية. كما أن قبح الطبيعة التناسلية هو المبدأ الحرج الأول، والمهم للغاية بين مبادئ الجمال الانحطاطي. فالأسطح المصقولة البهيجة لكل من مورو Moreau وهويسمان، التي تمثل ومضات خلابة فاتنة لمخيلة جوتيه وبودلير في أواخر عهدهما، أصبحت ممكنة بفعل القوة العدائية التي رآها هذان الفنانان في الطبيعة. بشاعة الطبيعة وسيولتها هما ما يشحذ خيال محب الجمال ورد فعله، ليسفر ذلك عن فن قاس من الصلابة البلورية. إن وايلد بإعماء نفسي عن العنصر الأرضي السفلي، قطع نفسه عن مصادر الجمال الانحطاطي الرئيسية الأصلية. فقصائده النثرية وشعره ضعيف وغير منطقي.

إن السبب وراء تقديم وايلد أفضل أعماله، بعد تحوله إلى المثلية، يرجع ببساطة إلى أن النساء قد دعّمن عاطفيته الأنثوية. فهو لم تكن لديه موهبة الشعر الغنائي، لأنه شعر يقوم على الانفعال الوجداني «الطبيعي» البسيط. وعلى وايلد أن يكون هيراركيًا ليكون جميلًا. ومن ثم، فعليه أن يقتل الوجدان بقسوة أپوللونية. ونظرًا لكون المرأة من الناحية الفيزيقية والسيكولوجية كيان جواني داخلي، نرى الغيرية الجنسية مثبطة في مخيلته. يقول وايلد، متبعًا جوتيه: «إن الغموض دائمًا ما يكون دافعًا لمزاج محب الجمال. وقد كان الإغريق أُمة من الفنانين، لأنهم كانوا يحافظون على الإحساس باللامحدود»[1]. وبالنسبة للامحدود، فإنه يحل محل اللامرئي، ذلك العالم المظلم لجسم الأنثى الذي يتحول نحوه الفن الهيلينستي، مشبهًا الحركة إلى الداخل التي تتميز بها الفلسفة الإغريقية. وتحول وايلد إلى عبادة مثلية للجمال أمدته بالصورة الأصلية للجسد الذكري المفصل، بظاهريته الخارجية الجنسية الراديكالية. وأصبح الفتى الجميل، بسبب افتقاده حياة داخلية، هو محرر المخيلة عند وايلد.

في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**، خلق الشاعر الفاشل شعرًا عظيمًا جديدًا، شعرًا لم

---

(1) *The Critic as Artist*, in *Selected Writings*, 88-89.

يتعرف هو نفسه عليه. فمسرحية وايلد، بعد ملحمة **ملكة الجان** لسبنسر، وقصيدة **روح في روحي** لشلي، تُعدُّ الانفجار الأكثر إدهاشًا للشعر الأپوللوني في الأدب الإنجليزي. وقد تحقق لها ذلك بفعل التحول الخنوثي، وهو أغرب تحول خنوثي من نوعه قمت بدراسته. فالجسد الذكري المرغوب كان ذا تأثير خاص وفعال بالنسبة لوايلد؛ وذلك بفعل تثبيته لحدوده المرئية. ومن المعتاد أن يكون المخنَّث مرادفًا للتأنث. ولكن الخنوثة جعلت وايلد أكثر ذكورية، بمنحه قوة عدوانية الحدود الأپوللونية التي وجدتها في كل مكان عنده، في مسرحية **أهمية أن تكون جادًا**: في اللغة، والأخلاق، والنظام الاجتماعي الأرستقراطي. الخنوثة إذن منحت وايلد نظام الصورة المفاهيمية، وهو أكثر ما افتقده كشاعر عاطفي. ولكنه عندما كان مجبرًا، بسبب احباطاته الذاتية، وبفعل السجن الشبيه بالقبر على أن يهجر العبادة الإغريقية اللاأخلاقية للعالم المرئي، عادت عاطفته، وفاضت في خطابه **من الأعماق** مصطحبة المرأة معها.

الفصل الثاني والعشرون
انحطاطيون أمريكان
إدجار پو، وهاوثورن، وملـڤيل

في أمريكا، تنصهر الرومانسية الإنجليزية مع حركة تطهرية/ بيوريتانية[1] Puritanism منهَكة. فالرومانسية الأمريكية هي رومانسية المرحلة المتأخِّرة، انحطاطية فعليًا، وتمثل أسلوبًا من الانحراف الجنسي والحصر والانغلاق، والتشظي أو التحلل. إن إدجار آلان پو Poe وريث كولريدج، يُظهر الطبيعة الوردزورثية Wordsworthian بوصفها غاية نهائية. وهو بإضفائه حالات القبور والدفن المنتمية إلى النمط القوطي لديه، يغلق الحدود الأمريكية، ويُبطل مُثُل التقدم. إن إدجار پو ينقل الرومانسية إلى مرحلتها المتأخِّرة. فمنذ 1830 فصاعدًا، خطت الرومانسيتان الأمريكية والفرنسية خطوات متوازية على مسارات التطور. وقد رأينا كيف تسارعت على يد كولريدج خطى الانحطاط الفرنسي القادم عبر بايرون مارًّا بديلاكرو Delacroix، وبلزاك، وجوتيه، والقادم من ناحية أخرى من عند كولريدج عبر پو وبودلير. وفي هذا الفصل سوف نحلل الغموض الجنسي وغيره من الوساوس التي تجاهلها النقاد لدى الكتاب الأمريكان الرئيسيين، أو قللوا من شأنها. فقد كانت الرومانسية المتأخِّرة الانحطاطية،

---

(1) البيوريتانية: بالأصل حركة إنجليزية قامت في القرن 16 لتطهير الكنيسة الإنجليزية، وفي البداية هاجم البيوريتانيون الملابس (الأردية الاحتفالية خاصة التي تستخدم في طقوس القربان المقدس Eucharist) والاحتفالات وتبنى بعضهم مع ذلك المشيخانية Presbyterianism وكانوا يأملون في تغيير الكنيسة الإنجليزية إلى هذا النظام، وقبل آخرون الأساقفة وكتاب الصلاة الشائعة (الأنجليكانية Anglicanism) مع بعض التعديلات، وكان البيوريتانيون بين الرواد في المستعمرات في أمريكا الشمالية، وكان لهم آثار طويلة الأمد على ديانة الولايات المتحدة ومجتمعها، وتستخدم كلمة بيوريتان أيضًا بشكل غير دقيق لأفكار ضيقة وصارمة. [المترجم].

تمثل نقد أمريكا الداخلي الأول لإفراطها المتفائل في إضفاء المثاليات، الذي يمثل إرث حركة التنوير الأپوللونية.

بداية، إن الأدب الأمريكي الكلاسيكي يعاني من مشكلة جنسية. فهو أدب يتجنَّب الشق التناسلي جنسيًّا، أو نجد المرأة مستبعدة منه؛ لتسهيل ما تسميه ليزلي فايدلر **Leslie Fiedler** «زواج الذكور المقدس»[1]. فقد أنتجت جذور أمريكا في البيوريتانية الطائفية، تعيينًا لحدود الأقنعة مثل نظام تعيين حدود روما الجمهورية. فالشخصية البيوريتانية الوحدوية شديدة المحدودية، كانت قد تشكَّلت بواسطة «استقامة» الأفعال، وهو إجراءٌ ذكوري مستقيم. في رواية **منزل السقوف المثلثية السبعة The House of Seven Gables** نجد هاوثورن Hawthorne يظهر الإرادة البطريركية باهتة، بآثارها الانحطاطية للإيوان البالي القديم، واللعنة الموروثة.

إن مشكلة أمريكا مع الجنس، بدأت مع إبطالها للمبدأ الأمومي في علم نشوء الكون البيوريتاني. فمذهب تقديس السيدة العذراء القروسطي Medieval Mariolatry كان ولا يزال أثرًا وثنيًّا، يجد معارضة من المذهب البيوريتاني المؤمن بالمسيحية المبكرة. غير أن غياب «الأم» من القيم الأمريكية الريادية، كان له الأثر في تحجيم خيال شعب، يعيش في حميمية مع الطبيعة. مجتمع محب للمستقبل يزيل الأم ويبطل دورها، لأنها الماضي؛ حالة البقية. وكما قلت عن البايرونية Byronism، فإن أمريكا هي أرض العابرين والعبور، أرض الحركة إلى، والحركة عبر. وأثناء حركة التصنيع التنويري الأمريكي الذاتي، رفضت أمريكا القديم؛ تاركة بذلك فراغًا رمزيًّا مملوءًا جزئيًا بالهنود والزنوج. كما أن الرومانسية الإنجليزية- عقيدة النموذج الأصلي الجنسي الوثنية الجديدة- وصلت إليها كثورة ثانية، لتشيطن الأدب الأمريكي. وكان أول فنان يسجِّل هذا تسجيلًا كاملًا، هو إدجار آلان پو الذي أدخل المرأة الروحانية المقدسة إلى أمريكا. وتعد أفضل أعماله في منزلة إعادة لإضفاء الدراما على قصيدتي كولريدج **البحَّار القديم** و**كريستابل** التي استُلهِمت أصلًا من ملحمة سبنسر **ملكة الجان**. لذا فإن ما سوف نقتفي أثره عند الانحطاطيين الأمريكان هو الفعل- من- على بُعد للوثنية النهضوية الإيطالية. وهذا أسلوب استغلته إميلي ديكنسون مع مظاهر الفساد الكاثوليكي الفاسقة لدى أسرتها البروتستانتية في نيو إنجلاند.

إن حكايات پو أقرب إلى الرومانسية منها إلى القوطية، وذلك بسبب التطابق شديد التكثيف بينه هو نفسه، وبين رواته. وفي حين أن نساءه يظهرن بأسماء كثيرة، إلا أن لديه راويًا

(1) Love and Death in the American Novel (New York, rev. ed. 1966), 350-51.

واحدًا، وصوتًا واحدًا أيضًا. فقناع پو أو «ماجيستر لودي» Magister Ludi هي البطلة الرومانسية الذكر للمعاناة السلبية. ونساؤه الرئيسيات: بيرنيس Berenice، وليجيا Ligeia، وموريلا Morella، طويلات، وجميلات، وماهرات حصيفات على نحو غريب، كلهن نُسخ من جيرالدين مصَّاصة الدماء عند كولريدج، تلك التي تتسلل في جنح الليل إلى كريستابل المغشي عليها. ولكنه لا توجد تبديلات جنسية ومن ثم لا توجد فنتازيا سحاقية. وعلى خلاف كولريدج، وبلزاك، وبودلير، وسوينبرن، فإن پو يُبقي على بطلاته مستقرات في نوعهن الاجتماعي. وهو بوضوح يطالب بخضوع الذكر للقوة الأنثوية. نساؤه ربوبيات مخنَّثات، أوجه عديدة لـڤينوس السوداء. هويسمان بحدسه الفرنسي، يدعو نساء پو بأنهن «بلا جنس»، لأن لديهن «أثداء الملائكة الصبيانية الخاملة»[1].

كما لا توجد عند پو غريزة جنسية بمفردها، إذ تقترن إيروتيكية پو بنوب من المعاناة، والاستسلام للأمهات الطاغيات الانتشائي الملهب للذات. وفي رواية **ليجيا Ligeia**، نجد الراوي «طفل» تحت وصاية و«تفوق البطلة اللامحدود» (تلك البطلة التي سُمِّيت- كما أفترض- على اسم سيرين Siren؛ الشخصية الهوميرية عند ميلتون). ومثل شلي ومل **Mill**، يحلم پو بحدوث خسوف ذكوري يتم عن طريق عقل أنثوي شبيه بعقل ربة الفن. فعلى نحو غامض، تفتقد ليجيا إلى «اسم أبوي»؛ لأن المرأة بكرية التوالد دون لقاح، تولِّد وتلد من دون معونة من الذكر[2]. الراوي لا يمكنه تذكر متى أو أين التقى بها: إنها ظل الأم على باب ذاكرة الوليد.

ونجد القوانين الجنسية لعالم پو شديدة الصرامة، إلى درجة أن المرأة الطبيعية لا يمكنها أن تحيا في مثل هذا العالم. فالليدي روينا Rowena الشقراء، زوجة الراوي الثانية، لا بد أن يتم إنهاء دورها لاستعادة الهيراركية السليمة للأنثى على الرجل. إن ليجيا ذات الشعر الأسود الفاحم، تتغلَّب على الموت بقوة إرادة وحشية، إنها عائدة من القبر لتغزو جسد خليفتها. وأرى هنا أن پو يعيد كتابة اغتصاب جيرالدين لكريستابل. فهو يعيد مشهد كولريدج الطقوسي تجاه الغيرية الجنسية، مثلما يفعل مرة أخرى في قصته القصيرة موريلا Morella، حيث تعود فيها امرأة ميتة لتبيد ابنتها. قصة ليجيا تنتهي في تجلٍّ شيطاني، «دراما تجديدية بشعة». حيث يرتجف الراوي فرحًا وخوفًا. إذ ثمَّة انفجار مريع لـ «كتل ضخمة من الشَعر الأشعث

(1) Against Nature, 191.

(2) Great Short Works of Poe, 192-93.

الطويل... أسود من جنح منتصف الليل»[1]. ليجيا هي الطبيعة الأم والليلة البائدة، انطلاقة العالم السفلي الوثني. إنها تتحدى قانون الموت الرباني، لأنها هي، لا هو، البعث والحياة. وعبر شلال الشَّعر الميدوسي هذا، تتفتح ببطء شبيه بحركة الروبوت، «أعين ليجيا الباردة، الميتة-؛ العينان اللتان تنوّم بهما جيرالدين كريستابل تنويمًا مغناطيسيًّا. ماذا يحدث بعد ذلك؟ يحدث أن القصة تدمر نفسها. فراوي پو يتحول إلى حجر بواسطة عين الطبيعة الغرغونية، إذ تتقيأ شبكتَها الفظة المتمثلة في النمو الأفعواني من خلال التربة السوداء.

وفي قصة **بيرنيس** Berenice (1835) القصيرة التي كتبها پو قبل ثلاث سنوات من كتابته لقصة ليجيا، يقع التأكيد الهيراركي المفاجئ في بداية السيكودراما، وليس في نهايتها. لنجد أنفسنا أمام جنس المحارم ثانية: بيرنيس والراوي ابْنَا عمومة، وهي تهيمن عليه بـ «تحديقها الزجاجي» التخشبي. وهو يدرس بقلق «شفتيها الرفيعتين المنقبضتين»، الشفتين الفاغرتين في ابتسامة غريبة كاشفةٍ عن «الأسنان»[2]. مصَّاصة دماء كولريدج تكشِّر عن أنيابها. إننا نجد الفَرْج المسنن الماص عند بطل هويسمان، هو نوع من الفنار، أو برج الإرشاد عند پو؛ إذ أن ربة الفن مصَّاصة الدماء عنده، تقوم بالإرشاد والقيادة والأكل. كما أن پو في مواجهته مع الطبيعة وجهًا لوجه، لا يرى الأم الخيّرة عند وردزورث، بل يرى سيدة الوحوش آكلة البشر عند داروين. إن بيرنيس أدبيًا طويلة الأسنان، أي أقدم من الزمن. وحكايات مصَّاصة الدماء تمثِّل عند پو تراثًا دينيًّا، أشبه بالسوناتات المقدسة Holy Sonnets عند دون Donne. فهي حكايات تواجه الواقع النهائي الأقصى، الصادم غير المواسي.

أسنان بيرنيس هي مثال رمزي على الفصل، أو التقسيم الانحطاطي. مثل قدم المومياء عند جوتيه، فهي تنسحب من الكل وتنتفخ طمعًا بالقوة. وهي تُغِير وتغتصب ما يسميه الراوي «الغرفة المختلة في مخي»، مصبوبة على قالب الجمجمة المهبلية لأپوللو كيتس Keats.

«الأسنان!- الأسنان!- إنها هنا، وهناك، وفي كل مكان، ظاهرة ومحسوسة أمامي؛ طويلة، دقيقة، وشديدة البياض، تحيط بها شفاه شاحبة ذابلة.. في الأشياء المتضاعفة للعالم الخارجي لم تكن لديَّ أفكار، بل أسنان.. هي هي وحدها، كانت حاضرة أمام العين الذهنية، وهي- في فرديتها الوحيدة- أصبحت جوهر حياتي العقلية»[3].

«هنا، وهناك، وفي كل مكان»، إن بيرنيس إذن قد حصلت على أسنانها من الحياة-

(1) Great Short Works of Poe, 192-93.

(2) Ibid., 158.

(3) Ibid., 158-59. The following quotations: 161-159.

في- الموت، الكابوس ذي الشفاه الحمراء عند كولريدج. وهي تندفع فوق الماء، والماء في كل مكان، يسمِّم الجسد والعقل. وراوي پو مصلوب على الأسنان القضيبية التي تهلكه بالتثبيت والتكثيف الانحطاطي. فالأسنان هنا تمتص وعيه، وتكثِّف أمامه عالمه في رمز طوطمي واحد. فمهمة فنان الرومانسية المتأخِّرة، كما ذكرت سابقًا، هي العمل على تنظيم إفراط الظواهر الضاغطة في ختام مرحلة الرومانسية العليا. ومن هنا يأتي تثبيت الراوي على الأسنان، وللمفارقة محرِّرًا إياه من عبودية «أشياء العالم الخارجي المتضاعفة أو المتعدِّدة». إن الوسواس الجنسي الرومانسي المتأخِّر، هو استراتيجية ميتافيزيقية؛ صيغة للسيطرة الإدراكية. كل من پو وجوتيبه يطوِّران على نحو متزامن، العلاقات الطقوسية بين العين والشيء، وذلك من خلال انهيار الرومانسية العليا. فأسنان بيرنيس تجذب وتؤمن المخيلة، مقلِّصة العالم إلى نسب راجحة. وعندما تموت أو تبدو ميتة، يتبعها الراوي إلى قبرها وينزع أسنانها، ثم يحتفظ بها احتفاظًا فيتيشيًا، مثلما يُحتَفَظ بآثار القديسين أو الأحجبة السحرية. فالأسنان الآن هي حارسة هويته. ومن ثَمَّ، فإن «جراحة الأسنان» التي تحدث في قصة بيرنيس، تشبه عملية بتر الثدي عند كلايست Kleist: بتر الجسد واختصاره. وتمثِّل في الوقت نفسه زهدًا وتنسكًا طقوسيًّا للمخيلة الحديثة المفرطة في التمدد.

ذروة القصة، أي الهجوم الجراحي على جسد بيرنيس، يتمثَّل في فعل جنسي منحرف، مثل اغتصاب فتاة بلزاك ذات الأعين الذهبية بالسكين (مكتوبة في العام نفسه). وعند پو، فإن النساء ربما لا يمكن الاقتراب منهن جنسيًا إلا إذا مِتنَ. في الأسلوب الانحطاطي يصبح الشخص شيئًا. لذلك نرى الراوي يزرع بيرنيس ويحصدها، كما لو كانت محارة وأسنانها لآلئًا. كما نجد الرغبة الجنسية منحرفة عن اشتهاء الجسد الحيواني، نحو اشتهاء الودائع المعدنية المتكلِّسة، متمثِّلة في تلك الميناء التي نحملها داخل أفواهنا. والراوي لا يمكنه العمل إلا في ظل غيبوبة من محو الذات. فهو يكون سلبيًّا تجاه انفعاله الوجداني المتطرِّف، لأنه أكثر انفصالًا عنه بفعل تردِّي ذاكرته. الفعل قهري. والراوي قد يصر، ومعه الحق، على أنه واقع تحت تأثير وسواس قهري إجرامي بفعل بيرنيس نفسها، وهي التي تغويه بالدخول إلى البربرية بوساطة قوتها الأرضية السفلية. إن الحب هنا يؤدِّي إلى السادية. وبيرنيس الهيللينستية كانت ملكة مصرية، قبل أن يتم جز جديلة من شعرها. فنحن نجد بيرنيس المخنَّثة عند پو، منزوعةً منها أسنانُها «الحساسة»؛ أي مخصية رمزيًا. ولكنها لا تزال على قيد الحياة. مصَّاصة دماء الطبيعة لن تمكث في قبرها. وعند پو، الجنس حرب طقوسية، مئة اشتباك والمحصلة واحدة: انتصار الأنثى.

إن پو يراجع وردزورث دائمًا، متبعًا كولريدج في ذلك. وأكثر حكاياته الطبيعية الكولريدجية الاستعراضية، هي انحدار إلى الدوامة A Descent into Maelstrom (1841)، بما تحتويه من إعصار ودوامة. فالذكر ممتَص حتى بلعوم الطبيعة، بلعوم يشبه قُمع هائل عملاق بـ«صوت جذَّاب، نصف مرتجف، نصف هادر»، آهة ثنائية الميول جنسيًّا[1]. وهو يُمتص لأسفل امتصاصًا لولبيًا إلى محيط فَلَكِها، حيث الصفر أو الدرك الأسفل من سعير الأنثى، عدم الأصول البدائية. وفيما هو يغرق، يقوم بمسح «التيه الواسع، الأبنوسي السائل»، مرحلة مذهلة تجمع حطام الطبيعة الواسع مع تدفق سيولتها المظلمة. ففي يوم واحد، يشيب شعر البحَّار. ولكي يحكي حكايته، مثل بحَّار كولريدج، فهو يتسلق أعلى نقطة. ومثل موسى الذي رأى الله. ولكن موسى ينحدر من روايته مع الإله السماوي، بينما بطل پو يجب أن يصعد من قاع الأم الأرض، التي تباعد بين أمواج بحرها الأحمر her own Red Sea. وتحتوي قصة الدوامة على علم النشوء الخاص بحكايات مصَّاصة الدماء عند پو. إن ليجيا، وبيرنيس، وموريلا هن الأقنعة الجنسية للطبيعة. وپو، شأنه شأن ساد، يضع الجنس في السلسلة الشريرة للطبيعة الوحشية.

الطبيعة تتحدَّث مرة أخرى في فينالة قصة سقوط منزل آشر The Fall of the House of Usher (1839)، حيث يوجد إيوان يتم ابتلاعه كاملًا بواسطة «البِركة الجبلية السوداء المشتعلة»، ها نحن أمام أبنوس سائل مرة أخرى: «كان هناك صوت صارخ طويل، صاخب ومجلجل مثل صوت ألف موجة وموجة». هذه البِركة الجبلية، بـ«بخارها الصوفي الخبيث، معتمة، راكدة.. بلون الرصاص»، هي المستنقع البدائي للتناسل. وقصة سقوط منزل آشر، مثل ليلة مع كليوباترا التي كتبها جوتيه في الوقت نفسه، تمثل خيالًا انحطاطيًّا ناضجًا، ينزّ بأجواء من «التحلل واسع المدى»[2]. تقلص التاريخ إلى ذواقة واهن واهن وقرينته الأخت البايرونية Byronic، محبوس في إيوان ضيق مغطى بالفطريات. الطبيعة تزحف وتتحرك، ولكنها سوف تنتصر بضربة واحدة. إن القصة تنتهي مثل رواية بلزاك الفتاة ذات الأعين الذهبية، في بانوراما حضارية مهزومة على يد العالم السفلي. البِركة الجبلية هي دوامة پو في البيات الشتوي. مستنقعها الآسن هو فم الطبيعة الأم، حالة من الاسترخاء النتن. وفي الذروة العنيفة، ينصهر الأخ والأخت في موت غرامي سادي، مثل ذلك الانشقاق سريع الاشتعال للأميرة وأبيها عند يوربيديس. جنس المحارم نكوص رومانسي. فمنزل آشر المهدم، هو رأس أپوللوني متكسر بالجنون، مستسلمًا للعالم الديونيسوسي، العالم الرحمي السديمي للهاوية البدائية.

(1) Ibid., 317. Following quotations: 161, 159.

(2) Ibid., 217, 238, 219.

ثمّة قصرًا palace وقيامة apocalypse. وهذا النمط الشبيه بملحمة الباكشاي Bacchae يكرره پو في قصة قناع الموت الأحمر The Masque of the Red Death (1842)، تحفة رائعة من الإيجاز المذهل. فالأمير بروسبيرو Prospero يحاول تحدِّي الطبيعة وحجبها، ولكنها تحطِّمه في النهاية- حبكة ردَّد أصداءها هويسمان. والحكايات هنا تأتينا من كتاب بوكاتشيو الديكاميرون، حيث تفر جماعة من النبلاء إلى الريف هربًا من الموت الأسود. غير أن الموت الأحمر عند پو، موت بيولوجي مثل الآفة، «حُمرة ورعب الدم». بروسبيرو يبني معبدًا من الفن، ممرًا من الغرف المترفة الملونة بالأزرق، والأرجواني، والأخضر، والأبيض، والبنفسجي. الغرفة السابعة تكشف عن انقطاع الجماليات الانحطاطية. إنها الغرفة الوحيدة التي يكون فيها النسيج، والسجاد، والنوافذ ذات الزجاج الملطخ متضاهية الألوان كلها: الإطارات سوداء، ولكن الزجاج «قرمزي- لون دم عميق»[1]. هذه الغرفة، حيث الأمير والشبح يلتقيان. هي الرحم، الضوء إذ يخترق الغشاء في تيار متورد. إن الكاتب مازوخ Masoch- ربما مقلِّدًا پو- يضيف غرفة شبيهة إلى قصته ڤينوس في الفراء Venus in Furs: «شعاع أحمر، مثل الدم»، يضيء زنزانة «تحت الأرض معتمة ورطبة»، حيث البطل يتحرَّر من الأحبال السرية[2]. ودقّات الساعة الأبنوسية في الغرفة السابعة عند پو، هي ضربات قلب الجسد الأمومي القوية. وحيث إن الموت الأحمر هو الحياة نفسها، فإن الساعة هي جرس المرور الذي يقرع لكل رجل.

وتحتوي قصة **قناع الموت الأحمر** على شيئين غريبين. الأول، أن بطلتها ذكورية. والثاني، أنها كتبت في صورة سرد أو رواية شخص ثالث بلا شخصية، وهو شيء نادر عند پو. الشيئان واحد: فباعتباره بطلة ذكر، فإدجار پو شأنه شأن وردزورث لا يمكن أن يقوم بإسقاط نفسه على شخصية ذكورية. وهذا هو الأمر الأكثر إيحائية ونبوئية في حكاياته، منتهيًا بالجملة التي لا تنسى «الظلام والتحلل والموت الأحمر امتلكوا سيطرة لا حدود لها على الجميع». ولنا أن نلاحظ أن قصتيّ **انحدار إلى الدوامة**، و**سقوط منزل آشر**، أقل استبدادًا وإطلاقًا، حيث نجد الرواة على الأقل يعبرون ليقصّوا حكايتهم (وهي وسيلة يستعيرها ملـڤيل في فينالة **قصة الحوت أو موبي ديك** Moby-Dick). غير أن قصة الموت الأحمر تنتهي بإفناء البشرية جمعاء. ومن الناحية السيكوجنسية، فإن شخصية بروسبيرو قد أنتجت هذه الحالة من الإفناء عبر ذكوريته المتبجِّحة، حيث إنه وعلى خلاف رواة پو الذين نسمعهم في صيغة ضمير المتكلِّم، فهو لا

(1) Ibid., 359, 361.

(2) Venus in Furs, 104.

يخضع نفسه أبدًا للأقنعة الأنثوية الهيراركية، المستبعدات أصلًا من عربدته الجنونية. ومن هنا، فإنه كلما عظم استعراض الذكورية عند پو، كلما جاء المردود العكسي العقابي أكثر كارثية. فالموت الأحمر، الذي هو قناع مصَّاصة دماء الغولة، يلقي بظلاله على شخصية بروسبيرو مثل قرينته الذي لا جسد ولا نوع اجتماعي له، مسيلة إياه في الغرفة المظلمة. وبتلاشيه الذي ينطوي على التهكم والسخرية، إلى خيط هوائي رفيع، فإن الموت الأحمر يصبح سر الطبيعة الذي لا يمكن الإمساك به.

للغرفة السابعة عند بروسبيرو قصة كاملة قائمة بذاتها في الحفرة والبندول The Pit and the Pendulum، التي كُتبت في العام نفسه. الراوي واقع في شرك غرفة متحرِّكة غريبة «ملتهبة الجدران»، تطبق عليه في تقلصات وانقباضات. وذلك عالم رحمي دافئ من الجسد: الأرضية «مبتلَّة وزلقة»، خادعة غرارة مثل الأرض الطينية الموحلة بالحمأة، «توحي بإفرازات الأنثى». الراوي مقبوض بين حفرة دائرية «هاوية» تنز رطوبة، مثل جحيم الأنثى عند لير Lear. وبين البندول الحاد حدة الشفرة، بندول الزمن، الذي لعن الرجال به عند الولادة. القصة تأخذنا إلى «الجدران الحمراء» للفرج ذي الأسنان. فهي تبدو كما لو كنَّا في فم بيرنيس نشاهد شبكة أسنانها الحديدية، وهي تهبط. پو مهووس بالانغلاق، من قصة الدفن المبكر The Premature Burial إلى برميل المونتيلادو The Cask of Amontillado، بما تحتويه من قتل بالردم. وفي قصة انحدار إلى الدوامة، يحوِّل شخصية كاريبديس Charybdis إلى سيلا Scylla في قصة الحفرة والبندول، حين يقوم بتحويل البحر المسطح إلى دوامة فراغ من الجوانية الأنثوية. فالأماكن المغلقة عند پو، هي أماكن تشريحية الطابع دائمًا، وعلى نحو مبهم. فهي غرف معيشية بالمعنى الحرفي. وفي قصة ليجيا، على سبيل المثال، نجد الرياح الميكانيكية خلف الستائر تضفي على غرفة العروس «حيوية بشعة وغير مريحة»[1]. والعمارة في القصة القصيرة **القلب الراوي** The Tell-Tale Heart تتميز بكونها تخلع الصفات الإنسانية على الكائنات بأنواعها anthropomorphic، فالراوي المذنب بإخفائه الجسد المتقطع أسفل ألواح الأرض الخشبية، يبدو وكأنه التهم أباه الضحية ذا العين الحادة المركزة، الذي يقضم قلبهُ أحشاء الراوي مثل جنين شيطاني.

إن الشخصيات يتم دفنها حية عند پو؛ لأنه يرى الطبيعة رحمًا عدوانيًا، لا يمكن للبشرية أبدًا أن تولد ولادة كاملة منه. ومن ثم، فإن صورته الرئيسية مثل القبور الحجرية الميكانية في

(1) Great Short Works of Edgar Allan Poe, ed. Edward H. Davidson (Boston, 1956), 403-05.

العصر البرونزي Mycenaean tholos، تلك المعابد الرحمية الشبيهة بخلية النحل التي كان يتم بناؤها تحت الأرض. ومن هنا، فإن قصصه تمثل المقابر الحجرية الشبيهة بخلايا النحل، ولكن بطابع المرحلة المتأخِّرة من الرومانسية Late Romantic تمزج بين صدمات الميلاد والموت. عالمه يعاني من حالة حمل متقيح لا تنتهي. تربة المقبرة التي تتخذ فنها مخيلته جحرًا لها، هي المنظر الطبيعي للرومانسية المتأخِّرة، الذي بمجرد تنشيطه، يغرق في الحال في كتلة الحياة شيئية حياة الرومانسية المتأخرة. أما «وفرة» الطبيعة المخلوقة التي استلهمها كيتس ببراعة، فهي تكمن في تلك الكثرة المتكدسة القذرة التي لا تقدر الرومانسية المتأخِّرة المرهقة على توضيحها. ومن هنا يأتي عامل الاختناق، ورهاب الأماكن المغلقة عند پو. فصوت الراوي لا يتغير في أعماله قط؛ لأنه يكتب القصة نفسها مرارًا وتكرارًا. كما أن پو يشخصن الأرحام الشيطانية في الرواية القوطية، بإضافته المبدأ الكولريدجي «أنا أكون». فالأجواء القوطية تصبح سيكولوجيا، بل وعلمَ أمراضٍ سيكولوجيةٍ، مناخًا داخليًّا عاصفًا. وتُعدُّ حكايات پو تطويرًا للشعر الغنائي في مرحلة الرومانسية العليا. فهي قصص قصيرة وليست روايات، لأنها أشبه بالسيناريوهات الجنسية الهيكلية لرواية ساد 120 يومًا من سودوم 120 Days of Sodom. وتفاصيلها السردية عارية لتكشف عن الإطار الهيراركي في الوضوح البارد. وبمعنى آخر، إن حكايات پو هي قصائد وثنية للابتهال والتضرع، تعيد محاذاة المخيلة الذكرية نحو الطبيعة الأنثى، القادرة.

ولو كان پو فرنسيًا، لأصبح مع جوتيه مؤسسَ علم الجمال. إن أعماله حاشدة بالتطلعات الجمالية. إلا أن عادة ما تُحبَط محاولاته في البيئات الأرستقراطية المرتبطة بالأشياء أو الأعمال الفنية، وذلك بسبب فقر الثقافة الأمريكية في عصره. فلم يكن ثمّ شيء هنا يمكن أن يثقّف ذوقه، لا قاعات فنية، ولا قصور، ولا كاتدرائيات. أما بلزاك، وجوتيه، وبودلير، فقد سهروا وتنزهوا مع فنانين رسامين طليعيين. لقد كانت الأجواء مفعمة بالأحاديث عن الفن. لذلك فالغرفة المشروحة بإسهاب وتفصيل في قصته القصيرة ليجيا، هي بالنسبة له، مثل المخدع المزين عند بلزاك. ولكن، للأسف فإن پو قد أقحم «تابوتًا عملاقًا من الجرانيت الأسود»، في كل ركن من أركان الغرفة. فأسلوبه الديكوري المذهب، يشبه أسلوب ديكور قلعة سان سيمون لصاحبها وليام راندولف هيرست William Randolph Hearst، أشياء كثيرة لا تقدر بثمن ولكنها متضاربة. وبالمثل، فإن لغة پو كثيرًا ما يغلب عليها أسلوب صحفي طنان، مفلفلة بالإسفاف أو الهبوط من التسامي إلى التفاهة والابتذال. إن پو وكولريدج يتمتعان معًا بعقلية سينمائية. إنهما سيدا التطرف الانفعالي والتحويل المرئي وفق أصوله في الطراز الأصلي الكلاسيكي. ولكن

پو خلال سعيه وقصده البودليري الطابع من أجل إرساء نظرية في الفن، لم تخدمه أمته جيدًا، بعدوانيتها البيوريتانية المتأخِّرة ضد الجمال والمتعة.

في القصة البوليسية السرية التي اخترعها پو، يقوم العقل الذكري الأپولوني بتحرير الجنس والطبيعة، وإطلاقهما من القيود. إن قصة القتلة في ريو مورج The Murders in the Rue Morgue (1841) هي القصة الانحطاطية الوحيدة. ففيها تغزو الطبيعة الغرفة الأعمق مرة أخرى، وادي المواجهة من النمط الأصلي المقدس عند پو. ولكن تبدو الطبيعة هنا مثل قرد يقوم بفعل ذكوري وحشي، هائجًا ضد السلطة الأنثوية. والمرأة التي تربطنا بالمادية، ممزقة ومقطعة؛ لتسد فوهة المدخنة أو الدوامة التي تسرق عبرها من الرجال كي تلد.

وبالمثل، فإن مقالات پو أيضًا مصبوغة بالجنس. فقصته العفريت المنحرف The Imp of the Perverse تستند إلى نظرية فرويد عن اللاشعور، وترى البشرية هشة ضعيفة أمام البواعث اللاأخلاقية. إن حكايات مصّاصي الدماء تبين أصل هذه الفكرة في أعماله، وهي نسخة أخرى من السلبية الذكورية. فهو يصرّح في مقالته فلسفة التأليف The Philosophy of Composition، بأن «موت امرأة جميلة هو، وبلا شك، الموضوع الأكثر شاعرية في العالـم»[1]. وهذا ما يشبه مدرسة القرن التاسع عشر العاطفية من حيث السوية العادية. غير أن المرأة الفاتنة عند پو ليست أنثوية، بل ذكورية. ومن هنا، فإن موت المبدأ **الذكوري** يعد موتًا شاعريًا، من حيث كونه يوحد بين الذكر والأنثى، بين العدوانية والسلبية، بين الظهور والاختفاء. فالشعر، عند پو هو توليف الأضداد، مثلما عند كولريدج.

إن الأم المحظورة والمُلغاة من البروتستانتية، تصنع ظهورها الأول على المسرح في ذروة قصة پو **رواية آرثر جوردون پيم** The Narrative of A. Gordon Pym (1837). هذه الرواية القصيرة، تظهر في طبعة مجموعة خصيصًا، تتضمن رواية ضد الطبيعة، تمامًا مثلما تظهر هذه الأخيرة بدورها في طبعة تضم دوريان جراي. وتُعدُّ رواية پيم رحلة من الطراز الأصلي الكلاسيكي إلى قلب الخلق. بطلها، باسمه المحوَّر من اسم پو (پيم= اسم مزعوم غير حقيقي Pym = pseudonym)، يشهد عودة هائلة للمكبوت، ثمنها الموت.

وفيما يتحوَّل البحر القطبي المحيط بمركبه المنقاد، إلى حالة دافئة و«لبنية milky»، يغيب پيم في حالة من الخدر بنوع من «حالمية الإحساس». وتتساقط من السماء بودرة شبيهة بالرماد، مثل نشارة الحريق التي يقارنها دانتي بنتف صقيع الألب (Inf. XIV, 28-30). شخصية ضخمة متخفية في الضباب تسقط في صمت إلى البحر، متقدة بـ «بريق فسفوري».

(1) Ibid., 535.

المركب يندفع «إلى أحضان الشلال، حيث يشطره الانفلاق إلى نصفين، وينفتح المركب ليستقبلنا الشلال في أحضانه». ثم يصعد عملاق، لون جلده أبيض مثل الثلج.. وهنا تنتهي القصة[1].

من، أو ما هو الشبح هنا؟ إن قراءتنا وفق أسلوب التصوير العيني للأشياء، لا بد وأن تكون متسقة مع حكايات إدجار ﭘو الأخرى. فـ ﭘيم يلتقي بالطبيعة الأم التي يتم امتصاصه فيها. ولأنها مخنَّثة، فهي تكون مكفنة مثل فينوس عند سبسنر. وهذا هو تجلي العالم السفلي، مكتوم الصوت، وبلا عينين. نحن هنا ندخل إلى العالم الديونيسوسي، للمسخ الذي لا شكل له، وإلى حالة التحلل والتفسخ. إن ﭘو يستعير الانشقاق أو الصدع أو الفلق chasm، و«النافورة المهيبة»، و«المحيط الميت»، و«لبن الجنة»، من قصيدة «كوبلا خان» لكولريدج، ويربطها كلها بحلم جنس المحارم الأبوي الوارد في قصيدة إبيسكايكيديون، أو روح في روحي لشلي. إن الستار الأبيض مسدل على الأجزاء السرية من الحياة، ومركب الروح الهش يغرف في قناة الولادة. وعند درجة الصفر، يندفع إعصار منوي دائمًا إلى رحم المادي. والوابل الأبيض الخانق يمثل ظاهرة تغوص عائدة إلى الأصول البدائية. ضوضاء بيضاء، وهوة بيضاء، ميلاد وموت النجوم: إن مشهد الحرمان الحسي هذا الذي لا صوت له، هو انتصار رومانسي. حيث تتحلل كل الهستريا إلى هدوء قامع.

في اللحظة نفسها تقريبًا، كان ناثانيال هاوثورن Nathaniel Hawthorne أيضًا يفكِّر في الأم الإلهة، وفي أحجبتها. فالقصة القصيرة الحجاب الأسود للوزير The Minister's Black Veil (1836) هي تمرين غريب على التخنُّث بارتداء ملابس الجنس الآخر. السيد المبجَّل هوﭘر Hooper يحيي جمهوره، ووجهه مخفيٌّ وراء «حجاب أسود بسيط، مثل أية امرأة قد ترتدي حجابًا بسيطًا فوق قبعتها». والناس إنما يحتارون أو يصابون برعب. ويظل الوزير على هذه الهيئة طوال بقية حياته. وافترض النقَّاد أن الحجاب هو عبء الخطيئة الأصلية، التي تفرض الأخلاق والمنطق على ما هو قهري وبشع، دونما إقناع. وهوﭘر إنما يخفي نقص البروتستانتية الجنسي، ويعالجه بالتطبيب الذاتي. فهو لا يسعى إلى تحقيق خبرة جنسية ملموسة. بل على العكس من ذلك، فرفضه إزالة الحجاب يجعل خطيئته تنفضّ عنه، وهي الخسارة التي يتقبلها بابتسامة حيية. إن الحجاب الذي يضفي غمامة على النوع الاجتماعي/ الجندر، يشبه رداء الإلهة الذي يتَّشح به المحتفلين من الذكور في مراسم

(1) Ibid., 535.

المرور ضمن الأسر الإيوسينية[1] Eleusinian Mysteris. فالتابعون والمريدون يظهرون مع الأم الطبيعة منتحلين شخصياتٍ من الجنس الآخر. وتقر قصة الحجاب الأسود للوزير بالاستلهام الوثني، عندما يتحدَّث وجه هوپر في الحجاب إلى صاحبه في المرآة، مندفعًا في الليل: «الأرض، أيضًا، كانت في حجابها الأسود»[2]. ومن ثَمَّ، فإن الحجاب الأسود للوزير هو ظلال الليل البائد الأنثوية.

أما حكايات هاوثورن، فتتمعَّن في علاقة المسيحية المضطربة بالمرأة والطبيعة. ففي قصته الوحمة The Birthmark، يقوم أحد العلماء بتدمير عروسه بمحاولته إزالة «اليد الدموية» التي طبعتها الطبيعة على خدها. وفي القصة القصيرة ابنة راپاسيني Rappaccini، تتحوَّل فتاة محبوسة إلى زهرة سامة على يد أبيها الفظ، وهو يهوه أپوللوني يقوم بحيل قذرة في جنة عدن. وفي قصة سارية عيد مايو في ميري ماونت The May-Pole of Merry Mount، يبيد البيوريتانيون عربدة المدينة الوثنية الطابع في الغابات. وفي الحرف القرمزي The Scarlet Letter rappaccini يضع هاوثورن الأم في مركز خشبة المسرح. فالزانية هيستر پرين Hester Prynne، والرضيع على صدرها، هي «صورة الأمومة الألوهية»، التي لن يتعرَّف عليها أو يميِّزها، سوى «شخص بابوي وسط حشد من البيوريتانيين»[3]. بمعنى آخر، إن هيستر هي العذراء الكاثوليكية مطرودةً من البروتستانتية. فثيمة الأم في قصة **الحرف القرمزي** ترتبط بشكل أو بآخر بأم هاوثورن، وهو ما يتضح لنا من التسلسل الزمني لتأليف القصة. فبعد موت أمه في 31 من يوليو/ تموز 1849، سقط صريع المرض إثر «حمى دماغية»، كان شفاؤه منها بطيئًا. وثمَّة فجوة في مفكراته من 30 تموز/ يوليو، وحتى 5 سبتمبر/ أيلول، الفترة التي بدأ أثناءها العمل على قصة **الحرف القرمزي**. وقد اكتمل الكتاب في فبراير/ شباط التالي، ونشر في ذلك العام.

في «الجمرك» The Custom-House، تلك المقدمة التي تشبه السير الذاتية، يقدم هاوثورن قناع غريمه، وهو بطريرك بيوريتاني، «سلف أسرته الأول» الذي لا يزال «يتردَّد عليه»: «هذا الجد الأكبر الضخم- الملتحي الذي يرتدي فراء سموريًّا، ومكللًا بتاج يشبه برج الكنيسة- الذي أتى مبكرًا، بإنجيله وسيفه»[4]. وفي قضة **الحرف القرمزي**، القناع الجنسي

(1) راجع الفصل الحادي عشر، وهوامش المترجم.

(2) Great Short Works of Nathaniel Hawthorne, ed. Frederick C. Creaws (New York, 1967), 288-89, 291.

(3) Ibid., 301, 49.

(4) Ibid., 9

المخلوع أو الطريد للأم الطبيعية القديسة ستهزم سلف هاوثورن الأكبر المستبد، الذي يحمل الكنيسه معه وفي رأسه. وكلٌّ من المقدمة والقصة القصيرة هما ضعفا الحد الأقصى لطولهما المقبول. فقد كُتِبت قصة **الحرف القرمزي** بأسلوب منمق ومبالغ فيه. الانهماك والاستغراق السري فيها مغروس، ومخفي، ومغطى بفكرة متأخِّرة قلقة. القصة منمقة ومزينة بهوس، مثلما هو اللون الأحمر نفسه.

لا تشبه حكاية هاوثورن عن الزنا **مدام بوفاري وآنا كارنينا**، الروايات الاجتماعية. فرواية **الحرف القرمزي** تعد حلمًا حالمة، ينتمي إلى مرحلة الرومانسية المتأخِّرة، مثارة باضطراب داخلي. يقول فيدلر «الفعل الشهواني» للزنا «محروم من الواقعية بإزاحته في الزمن»، ومن ثم «فهو بالمعنى الذي يفهمه عالم النفس، يعد أمر ماقبل تاريخي»[1]. ثم انحراف وجداني مذهل بعيدًا عن هيستر، وباتجاه ذكر مسيطر ذاتي الشبق «ممسوخ»، هو روجر تشيلينجورث Roger Chillingworth. لماذا إذن انجر هاوثورن إلى هذه الشخصية الشيطانية الزائدة عن الحد المرغوب؟ إن وجود تشيلينجورث يمثل ضرورة سيكولوجية. فهو بارتباطه بالزاني المزعوم آرثر ديمسدال Arthur Dimmesdale يشكلان معًا «نائمًا ويقظًا»، فهاوثورن يترك هيستر وابنتها بيرل Pearl في «دائرة سحرية»، أو «دائرة عزلة وانزواء»، مثل واد أنثوي مقدس، لا يمكن للرجل أن يطأه[2]. وتشيلينجورث العجوز هو يد أبي هاوثورن وأسلافه، تلك اليد الباردة المُحدِثة للشلل. وهيستر هي أمه المقدسة، نصفها العذراء، ونصفها مريم المجدلية Magdalene. والزنا هو تهمة الابن الغيور لأمه التي تهجره من أجل أبيه. وهيستر هي أنتيجون تقف بمفردها ضد المدينة، بينما ديمسدال هي أوديب حال كونه مدمرًا بجنس المحارم.

إن هيسر هي إلهة جوَّالة ما زالت تحمل علامة أصولها الآسيوية. فهي تتمتع بـ «الخاصية الشرقية من ثراء، وشهوانية، «ذوق لجميلة خلابة»، تم التعبير عنه في شغل إبرة. الحرف القرمزي، يرمز إلى ارتكاب فعل الزنا، ولكنه أيضًا يرمز إلى بداية ونهاية القدسية، مزينًا «بتطريز منمق بديع ومُزهِر بخيط ذهبي مشرق». إن مريم العذراء على نمط بيزنطي، أو ملكة من عصر النهضة. هكذا تكشف هيستر عن أنواع متعدِّدة من كبت البيوريتانية: الجمال، والجنس، والخيال، والفن. ولقد توسعت شخصية جريتشن Gretchen عند هاوثورن في السلطة، بينما تقلَّصت شخصية فاوست. ومثل الوزير المحجب، يعد ديمسدال رجل الإله الذي يسعى

(1) Love and Death, 230.

(2) Great Short Works of Hawthorne, 64, 146, 201, 81.

إلى الإلهة. رجولته وفحولته معتمة غائمة مثل اسمه. إن ديمسدال «السلبي» بارتجافاته منقطعة النفَس، و«وهنه الطفولي» يعد بطلة ذكرًا رومانسية، ابنًا أكثر منه عاشقًا. حتى لو قبل المرء الزنا على النحو الذي قُدّم به، فإن الفعل الجنسي دائمًا ما قيد الذكر وأعجزه، مثل يعسوب أنهكته الملكة النحلة. وهيستر يجب أن تحث ديمسدال، «اخترق! اكتب! افعل!»[1]، وهي تمتلك طاقة لأنها طبيعة رومانسية، بينما البطرياركية البيرويتانية تكون في انحدار انحطاطي.

ذروة الرواية هي ارتقاء ديمسدال ليلًا للمنصة العامة للعرض الطقوسي، كي يقف مع هيستر وابنتها. وفيما هم ممسكون بأيادي بعضهم بعضًا، «كتدفق صاخب لحياة جديدة»، «إعصار» من «الدفء الحيوي» ينسكب عبره: «الثلاثة شكلوا سلسلة كهربية»[2]. هل هو قبول الوزير للمسؤولية الأخلاقية؟ وهو ما لا قيمة له من وجهة نظري إن لم يكن في وضح النهار. فأنا أرى المشهد كتابلوه للنسب الأمومي، معروضًا على مذبح الليل البائد الطقوسي. الذكر يربط نفسه بالسلسلة الكهربية للأنوثة. وفيما هو يتطور ويتجدد بإعصار من القوة الأنثوية، نراه يصرح على أثر ذلك، «أنا أيضًا مولود من امرأة!».

وكما يحدث في قصة **القناع الأسود للوزير**، فإننا نجد الخنوثة الخفية وراء ملابس الجنس الآخر، في حالة عمل. ففي أوائل العشرينات من عمره، وقبل أن يعزل نفسه في منزل أمه طوال اثني عشر عامًا، أضاف هاوثورن Hawthorne حرف w إلى اسم العائلة Hathorne. وهذا الحرف w يعد إرهاصًا للحرف القرمزي الذي يسعى إلى تثبيته على صدره في كتابه «الجمرك»، ولكنه يسقط على الأرض عندما يشعر أنه يحترق بالسر الشبحي لحياة الأشياء. إذن «هاوثورن» هو اسم أبيه، وقد تم تخنيثه على نحو تجديفي. فحرف الـ w، كما أظن، يرمز إلى المرأة woman، والذي يقحمه هاوثورن على ميراثه الأبوي، تمامًا كما يفعل بإرجاع الأم إلى القرن السابع عشر البيوريتاني، في قصة الحرف القرمزي. والفكرة الرومانسية لاسم عائلةٍ مخنَّثٍ، ربما تكون قد أتته من حقيقة أن اسم أمه الأوسط كان مانينج Manning.

إن الارتباط ذا الطابع التنويمي المغناطيسي، أو المرتبط بالمشي نومًا، بين الرجال والحرف القرمزي؛ يعد توقعًا واحتسابًا للارتباط بين النساء في رومانسة الوادي السعيد Blithedale Romance (1852). وكما بينت سابقًا، فإن إغواء جيرالدين لكريستابل هو نموذج هاوثورن لسيطرة زنوبيا Zenobia الشرسة مغناطيسيًا على بريسيلا Priscilla الأنثوية. وسوف يعيد هنري جيمس Henry James إضفاء الدراما على قصة رومانسة الوادي السعيد في عمله

(1) Ibid., 72, 46, 136, 161, 170.

(2) Ibid., 131.

البوسطنيون The Bostonians، حيث تعاود ثيمة السحاقية الكولريدجية الظهور مجدَّدًا وبجرأة. فكولريدج وهاوثورن يشتركان معًا في نوع من فاشية العين. وقد أخفق النقاد ولا يزالوا- في ملاحظة أن الأدب الأمريكي الرئيسي في القرن التاسع عشر ينطوي على إيروتيكية مرئية منحرفة، تمامًا مثل أي شيء في باريس الانحطاطية. إن هيستر تحذِّر ديمسدال المتقفض رعبًا من «عين تشيلينجورث الشريرة»، في محاولة منها لكسر التعويذة عن طريق «تثبيت عينيها العميقتين على عين الوزير، وممارسة قوة سحرية غريزيًّا» عليه[1]. وفي ثيمة مصَّاصي الدماء الرومانسية، نجد انقسامات روحية بشعة موحشة تصاحب الافتتان البصري. فالنوع الاجتماعي ذكرًا كان أو أنثى، قد ينقسم إلى زوج متحارب، ذاتي الشبق، ومعذب للذات. نرى ديمسدال مربوطًا إلى هيستر بحكم الشعور بالذنب والاعتماد عليها، وليس بحكم هيامه بها جنسيًّا. فعشيقه الحقيقي هو تشيلدينجورث، المتزوج منه زواجًا سادومازوخيًّا عقيمًا.

إن تعرية الأسلوب البيوريتاني النقي بوضوح، وغياب أعمال فنية موروثة أصاب العين الأمريكية بالجوع، وجذب القوة الخطرة لكل ما هو مرئي، عندما وصل عبر الرومانسية. إن التقشُّف والزهد اللذين يخيفان العين، إنما يشحذانها في الواقع. وها هو هاوثورن يصوِّر إشكاليات المرئي الجنسية، عندما يتم وضع هيستر أمام الجمهور: «الآثمة التعسة تؤازر نفسها على أفضل نحو يمكن لامرأة أن تفعله. يحدث ذلك تحت ضغط العبء الثقيل لألف عين قاسية، مثبتة كلها عليها، ومركزة تحديدًا على صدرها. لم يكن احتمال الأمر ممكنًا»[2]. وهيسر ككبش فداء، هي البؤرة لإسقاط الإيروتيكية. الأعين الألف مثبتة بهوس على الحرف القرمزي «مركزة على صدرها»؛ لأن صورة أثداء الأم المتدفقة الوفيرة، قد تم طردها من الوعي البيوريتاني. كما أن هناك تلصصية جماهيرية، موزَّعة بين الانجذاب إلى الحدث والنفور منه. فدعونا إذن نمضي مع لغة هاوثورن إلى كل دلالاتها التطبيقية الغريبة. إن هستر تتجشم معاناة «الحمل الثقيل» للأعين «المثبتة عليها». ومن الناحية السير ريالية، فإن الأعين الألف مشدودة مثبتة إلى صدرها، أكياس الدلالة المحتقِنة. ووقوف هيستر على المنصة، هو مشهد التأكيد الهيراركي الغربي لتمثال بيرسيوس كما نتذكر، عند سيلليني، وصورة دوريان جراي، وكذلك هتلر في نورمبرغ. ومن ثم، فإن هيستر هي أرتميس الأفسوسية على نُصُبها العمودي، كالمعبودة الأم، الآسيوية، ذات الأثداء الحيوانية المائة. وقد سبق لشلي أن رأى أعين مصَّاصة الدماء في أثداء أنثى. وهيستر مثل الإشاعة التي يثيرها الزنا عند ڤرجيل، تزينها أعين كثيرة محدقة. وفي

(1) Ibid., 168-69.

(2) Ibid., 50.

هذه اللحظة الرئيسية، يكون التنميق المفرط الغريب عند هاوثورن انحطاطيًا بالدرجة نفسها التي يكون أسلوب جوستاف مورو Gustave Moreau على منوالها.

القراءة وفق النموذج الأصلي الأوَّلي archetypal لقصة الحرف القرمزي، من شأنها أن تزيل طابعها الأمريكي، أي معناها المرتبط بالمكان. كما يمكن لمثل هذه القراءة أن تقمع الحبكة. غير أن العناصر الأمريكية المنتمية إلى الرومانسية المتأخِّرة في الحرف القرمزي، تُعدُّ عناصر سطحية إلى حد ما. فنيو إنجلاند ما قبل الثورة Prerevolutionary New England، تُعدُّ ببساطة هي «السلف» في اختزال اللهجة المحلية. فهي لم تعد أكثر حقيقية من المدرسة القروسطية الصاخبة في رواية رعب قوطية. فالرومانسية تهمل الحبكة دائمًا. لأن الحبكة هي التاريخ، هي السبب والأثر المتكشف في الزمن بعقلانية. ولكننا في الشعر الرومانسي، نجد التاريخ مدفوعًا لاعقلانيًا إلى الخلف نحو البدائي. الحبكة التي قدمها كولريدج في قصيدته البحَّار القديم كاذبة. وهو الشيء نفسه مع قصة الحرف القرمزي التي يمكن قراءتها من أجل الحبكة فقط، إذا تجاهلنا الفجوات الوجدانية والجنسية الواسعة. فقصة الحرف القرمزي رؤية تنتمي إلى النموذج الأصلي archetypal للمرأة المضطهدة، إذ تتحرك بصفاء في دائرتها الجنسية الطبيعة. فديمسدال ابن عاشق، يتوق إلى الاندماج مع الأم، ولكنه لا يستطيع ذلك. وبيرل Pearl ابن رضيع مطهَّرٌ من ذكورته التقسيمية. وهيستر تستنسخ نفسها في ضغط العزلة. فالزمن قد طحن حجارة الزانية وحوّلها إلى رمال، تتشكل حولها لؤلؤة كاملة. وبالنسبة لهاوثورن في شخصية ديمسدال، فإن الأم تكون قريبة جدًا بقدر بعيدها في الوقت نفسه. وقصة الحرف القرمزي تشكل علاقة هاوثورن بأمه، تلك العلاقة بالغة التضارب التي لا بد وأن تكون قد زُج بها إلى الحيّز العقلي؛ من أجل الإبقاء على المخيلة.

كان تأليف هيرمان ملـڤيل Herman Melville لرواية موبي ديك[1] Moby-Dick، شأنًا تسكعيًا مؤقّتًا بلا هدف، أثارته في نفس ملـڤيل بفضل قراءته لعمل هاوثورن، ومقابلته له في أغسطس/ آب 1850، أي بعد فترة وجيزة من نشر قصة الحرف القرمزي. وقد اتخذت رواية موبي ديك شكلها الحالي متفجر النشاط، بدءًا من شهر أغسطس الذي التقى فيه الأديبان،

(1) تُعرف أيضًا باسم **الحوت** The Whale، حيث تدور حول صراع تراجيدي بين حوت وإنسان، تتخذ من هذا الصراع الضاري وسيلة لتأمل الوضع البشري وعلاقته بالوجود، كما تحوله إلى كيان رمزي معقد، وحكاية رمزية عن كيفية العيش مطلق العيش، وعن المشروع الأمريكي الذي وجد في عمل ملـڤيل شكلا من أشكال التعبير عن نفسه في منتصف القرن التاسع عشر، أي حين كانت أمريكا تكتشف ذاتها كقوة كونية وإمبراطورية إمبريالية أمريكية بالقوة والإمكان. فكانت رواية موبي ديك وروايات ملـڤيل الأخرى بمثابة نبوءة لما ستصير إليه هذه القوة الكامنة. [المترجم].

وحتى أغسطس من العام التالي له. وقد نشرت الرواية المُهداة إلى هاوثورن، في الخريف. فما الدينامية الفنية التي كانت تفعل مفعولها بين كل من ملـڤيل وهاوثورن؟ إنني أرى موبي ديك ردًّا جنسيًّا على الحرف القرمزي. فكلا الكتابين يصححان حالة من الاستبعاد الجنسي، غير أن موبي ديك تتميز برؤية عالمية أوسع. إذ أن ملـڤيل يغمر العقلانية البروتستانتية، والخير والإحسان الوردزورثي، بعاصفة من قوة الطبيعة البربرية. ووراء رواية موبي ديك، تكمن قصيدة البحّار القديم لكولريدج، وقصتا إدجار پو القصيرتان انحدار إلى الدوامة وپيم Pym. فهاوثورن يرمز إلى العيوب البروتستانتية من خلال امرأة مشلوحة أو مطرودة من الكنيسة. وموبي ديك ملحمة للعالم السفلي، ترفض الاعتراف بالأمومية كأمر أوّلي رئيسي. فالرواية تتأرجح خلفًا وأمامًا بين الرومانسية العليا والرومانسية المتأخِّرة الانحطاطية، بين احتفال الطبيعة القادرة والمقاومة المتعرجة لها، وفق الأسلوب هاوثورن المنمق.

رواية موبي ديك ترفض المصير الجنسي المرسوم للذكر. ذلك الذي تصوره الرومانسية بوصفه عبودية للسلطة الأنثوية. فها هو ملـڤيل يصرح: سوف أُحيي البُعد الأرضي السفلي، ولكن في هيئة ذكورية. فالرواية دقيقة في إضفائها الخنوثة على الحوت العظيم، من دون ترقيق حقيقي لذكورته. كما أن موبي ديك يسرق «ضخامته غير الشائعة» من الطبيعة الأم. وعلى غرار قصة پيم، فإن هذا الكتاب يمجد إلهة تحت سطح الأرض أو تحت سطح البحر، مفهوم لاأخلاقي مضاد ليهوه المشرع الثرثار. الحوت يسكن العالم البدائي الذي ينطلق منه بتجلياته المتقلبة.

إن تلك الأجزاء الخالية من الخيال في الرواية، كالتي تقدم للقارئ مسحًا للحوت وجنسه ضمن الأجناس الحيوانية، لها هدفان. فرواية موبي ديك تتوق إلى نظرية في المعرفة، ومن ثَمَّ فإنها لا تفعل سوى أنها تقوم بتنظيم ما هو معروف، وذلك إذا كانت لا تسعى سوى إلى إضفاء الدراما على ما لا يمكن معرفته. فملـڤيل يسبر أغوار الحوت ويشرحه لنا، حيث يقيس ويسمي كل جزء من أجزائه. غير أنه كتالوجاته الملحمية تُعدُّ افتعالات للشمولية feignings of inclusiveness. فهي تخلع جميع الأسماء على الحوت العظيم ما عدا اسمًا واحدًا، هو: الأم. فالبيانات المعرفية للرواية عبارة عن شظايا مستندة على حطام ذكر. ومرارًا وتكرارًا، يصعِّد ملـڤيل المبدأ الذكوري على الأنثوي، دافعًا بالقوة الأنثوية إلى الخلف، ومقيِّدًا إياها. وهذا الكتاب الذي يأخذ بياض أو خواء اللامعنى مثل رمزه الرئيسي، وهي الرواية الأولى التي تقر بـ «فراغات وضخامات العالم التي بلا قلب»، ينبغي منطقيًّا أن تتخذ وجهة نظر غير

شخصية من الطبيعة[1]. غير أن معالجة ملـڤيل للطبيعة لا تتسق وعلى نحو مثير للدهشة، ومليئة بانحرافات القلق الجنسي.

إن رواية **موبي ديك** تمثِّل بورتريه ترف لضراوة الطبيعة السادية؛ منح «صفة آكل لحوم البشر بشموليتها للبحر»، و«صفة العقاب المرعب للأرض»، ملـڤيل يرفض الرقة المسيحية والوردزورثية: «نحن جميعًا قتلة، في البر والبحر»، «جزَّارون نحن» بإرادة «قِرشية». وهو مثل بودلير، يتحدَّى القارئ المنافق: «فلتذهب إلى سوق لحوم ليلة السبت؛ لترى حشودًا من الأحياء ذوي القدمين، يحدقون في الصفوف الطويلة من الموتى ذوي الأربع.. آكلي لحوم البشر؟ من لا يكون آكل لحوم بشرًا؟» فما النزعة الإنسانية والليبرالية، إلا قناع من أقنعة نهاية. فالليل يطلق شهيتنا الحيوانية. ومن بين أسمى لحظات الرواية، في رؤيتها التي تنتمي إلى النموذج الأوّلي الأصلي للحبار العظيم:

«كتلة لحمية هائلة، فراسخ طولًا وعرضًا، بلون كريمي لامع، تطفو على المياه، أذرع طويلة لا تُعدُّ ولا تحصى تشع من مركزها، وتتلوى معتصرة مثل الأفاعي السامة، كما لو كانت ستُطبق- دون إبصار أو تمييز- على أي شيء سيئ الحظ، يقع في متناول يدها. لا وجه لها يمكن تمييزه، أو جبهة تملكها هذه الكتلة؛ ولا توجد فيها أية علامة سواء للشهوة أو الغريزة، يمكن فهمها؛ ولكنها تموج باضطراب عاصف، مثل شبح حياة خارق للطبيعة، أو مسخ مُخاطر لا شكل له»[2].

هذه هي رأس ميدوسا الأفعوانية للطبيعة، سبِخة وخاملة، أحراش بيرن جونز Burne-Jones في البحر. الحبَّار بلا وجه، ولكن أتُراه بلا جنس أيضًا؟ سنرى هذه «الكتلة اللحمية» مرة أخرى حيث تمثِّل خصوبة المرأة التي لا تتوقَّف، وذلك في قصة ملـڤيل جنة العُزاب وجحيم الفتيات The Paradise of Bachelors and The Tartarus of Maids.

إن الحبَّار يمثل الهيئة التي لن يدع ملـڤيل الحوت أن يصبح عليها. إنها الضخامة الأنثوية للمادة، شبكة لزجة دابقة. وسنراه لاحقًا ينقح الحبار، محولًا إياه إلى نول مهيب عظيم للطبيعة النباتية، يرنم في خصوبة ونضارة «بستان» البحار الجنوبية. إن البساتين، كما ورَّثها سبنسر للرومانسيين، عبر ميلتون Milton، هي الخلايا السرية لقوة الأنثى. وملـڤيل ببساطة، لا يُسقط النوع الاجتماعي التقليدي للبستان، من أجل تحقيق علمي لماكينة الطبيعة، وهو ما قد يكون مفهومًا. إنه يشخصن بستانه بشدة، ويعيد تشكيل جنسه في الاتجاه المعاكس. النول

(1) Moby-Dick, ed. Harrison Hayford and Hershel Parker (New York, 1967), 155, 169.

(2) Ibid., 235, 262, 125, 98, 85, 255, 237, 255.

يعمل على يد «إله- نسَّاج»، يُدعى «هو»[1]. هذا الإله يشبه- ويا للمفاجأة- الإلهة المسيحية Christian deity التي يمكن أن تكون رواية موبي ديك راغبة في تحقيرها وذمها. إن ملـڤيل لا يمكنه ترك نوله محايدًا من حيث النوع، على الرغم من ملاءمته لعِلم نشوء الكون البارد المتشدِّد، عنده. لماذا؟ إنه يشعر بقوة بالغة حضور القوة الأنثوية في مشهده الرومانسي من الاخضرار الثائر. النساج الأخير للميثولوجيا العالمية امرأة، والنول هو جسدها. وهنا، فإن ملـڤيل يسير على هدي بليك في رفضه الاستسلام لسيطرة المرأة على التكاثر.

إنني لأشك في أن قلب موبي ديك قد تولَّد بواسطة رد فعل ملـڤيل، المتضارب، على عمل هاوثورن المتمركز حول الأنثى. وعبر جزء الرواية الأوسط الضخم، ثمَّة سلسلة من الصور الجنسية المرتجلة، تعكس وفق تنظيري، عملية من تداعي حياة الأحلام عند ملـڤيل. وفصل الإله النسّاج هو إبطال جنسي لفصل سابق «أرمادا الكبرى» The Grand Armada، حيث يغرق مركب صيد الحيتان في عين/ دائرة، قطيع من الحيتان يتحركون في دوائر. ويستقر المركب في «الهدوء المسحور» لبحيرة «ناصعة الشفافية». وتسبح الحيتان الحُبلى والمرضعة بعيدًا لأسفل نحو الأعماق. وأول البواعث على الكدر، أن كل شيء يتلاشى. وقد تمت مقارنة هذا العرض مع باراديسو Paradiso، حيث حلقات من الملائكة تشكل وردة صوفية من النور. ومن ثم، فإن هذا هو بديل ملـڤيل الأرضي السفلي، عن الجلال المسيحي Christian sublime. ولكن من وجهة نظر دانتي، لا توجد تضاربات. ففي الفصل الأوسط، يقارن ملـڤيل الثبات والركود بـ «الهدوء الصامت» وسط الأطلنطي «العاصف في كياني»، فحياة الرجل الداخلية هي حياة أنثى، حسب الطريقة الرومانسية. ففي رواية بيلي بد Billy Budd يصف ملـڤيل القلب بأنه «أحيانًا أنثوي داخل الرجل»، مثل «امرأة ورعة» تناشد القضاء بتوخي الرحمة[2]. ولكن في تلك اللحظة الخارقة للطبيعة في رواية **موبي ديك**، تُعدُّ بديهية أو مسلّمة axiom ملـڤيل مبالغ في دقتها الحسابية ومملة. فكما هو الحال مع كولريدج ملمِّعًا صاقلًا قصيدته البحَّار القديم، فإن المخيف واللاشخصي تتم عقلنته وإضعافه. الأرمادا الكبرى الأولى التي هددت أرض الوطن الأمريكي، كانت تحكمها ملكة. فمَن أو ما الذي يتهدد من قِبل أرمادا ملـڤيل الخاصة؟

إن «تهدئة» مركب صيد الحيتان في البحيرة الأمومية، ينبغي أن يحذرنا من شيء ما. وهو

(1) Ibid., 373-74.

(2) Ibid., 324-26. Great Short Works of Melville, ed. Warner Berthoff (New York, 1961), 486.

أن كل شيء في رواية موبي ديك ما عدا هذا، يجسد انتصار ما هو مندفع وعاصف على ما هو هادئ ومكنون في ملاذ آمن، وأعني ذلك «الشاطئ الموئل» الذي يطابق ملـڤيل بينه وبين إرضاءات المجتمع والدين «المغرِّرة الخانعة». يقول لورانس D. H. Lawrence إن الرحلات البحرية عند ملـڤيل، كانت فرارًا من «الوطن والأم HOME and MOTHER»: «الشيئين اللذين كانا يمثِّلان لعنته»(1). مركب الحيتان الذي تم إدخاله في حالة من الهدوء، هو هنا في حالة خاسئة لا في حالة خلاص أو نجاة. الحركة والفعل الذكوري مشلولان بفعل الشرود والانحراف القريب جدًا من نقطة سرة الكون omphalus المغناطيسية. وهذه النعمة التأملية يمر بها الرجال الذين تحولوا إلى حجارة. فعبر المياه الزجاجية الرحمية، فإن الأم والطفل يتم رؤيتهما متحدين في طمأنينة، لا تخلو من ألم وتوجع عبر المسافة والزمن، بسبب انتماء بساطة علاقتهما السلمية إلى مرحلة الطفولة الجنينية. والرجل في استطاعته استعادة هذا النعيم أو الجنة، فقط بالتقلص إلى سمكة خطافة صغيرة، جني في زجاجة أنثى.

إن الفصل الخاص بـ «أرمادا الكبرى» يعد مشهد البريق الغريب، الموحش بمخاطر خفية. ملـڤيل يضيف هامشًا غريبًا، فكرة لاحقة تفضح تضارباته. فهو يقول عن أثداء الحيتان الإناث: «عندما تقطع بالمصادفة هذه الأجزاء الثمينة برمح صياد، فإن اللبن والدماء المنسكبين من الأم يكدِّران البحر، ويجعلانه مضاهيًا للون قصبات الصيد. اللبن شديد الحلاوة وغني؛ لقد تذوقه الرجل؛ وقد يكون مذاقه حلوًا مع الفراولة». مرحبًا إذن بأحد ولائم هويسمان الفظيعة العجيبة، لبن الجنة عند كولريدج نادرًا ما يتم تقديمه دمويًا. إن ملـڤيل يضفي الشهوانية على منظر دم وماء جرح الحربة عند المسيح. اللبن والدم يتنافس كلاهما بعدوانية، ومع البحر الملطخ من جانب آخر. الأم والصياد عدوان. ووفق النموذج الأصلي القديم archetypally، فإن الصياد يقطعها ليهرب منها. الانجذاب والنفور، وتسلسل الصور، كلها مظاهر انحطاطية في الفن. الفراولة الزاهية التي تأتي تابعة بعد الدم المسكوب بدلًا من تكون وبصورة أكثر إنسانية سابقة عليه، هي ثدييات لاحمة أو كريات حمراء، تزج في فم القارئ بالحلاوة المُرة المختمرة من اللبن والماء. وبالتأكيد تكمن وراء هذا الهامش، وحمة الفراولة على وجه البطلة عند هاوثورن في قصته الوحمة. فهي أيضًا حمراء على بيضاء، «بقعة قرمزية على الثلج»(2). إن «اليد الدموية» عند هاوثورن ترمز إلى تفوق الطبيعة الأم، وهو ما يرفضه العلم الذكوري. وعند ملـڤيل، كما

(1) Moby-Dick, 97. Lawrence, Studies in Classic American Literature (New York, 1961), 486.

(2) Moby-Dick, 326. Great Short Works of Hawthorne, 301.

عند هاوثورن، فإن الأنثى مقعدة عاجزة للحد من قوتها. غير أن هاوثورن يتخذ جانب المرأة، بينما ملـڤيل، ورغمًا عنه، يتخذ جانب الصياد.

والفصول التالية لفصل «أرمادا الكبرى»، تنسحب خطوة خطوة من رؤيتها المتحفظة في الأساس، حول الأصول الأنثوية. ففي الصفحة التالية، نكون مطالبين بإظهار إعجابنا بهول حجم الحوت الذكر، «عثماني» وسط محظيات أصغر حجمًا، «أكثر رقّة: ومضحية بالذات». وبعد ذلك بعشرين صفحة يأتي أول ذكر للنسَّاج الذكر، عندما يفقد أحد المنبوذين صوابه، ويرى «قدم الله على دواسة النول». وفي الصفحة التالية نجد الراوي إسماعيل Ishmael ورفاقه في السفينة، يجنون أحواضًا من العنبر spermaceti: «يعصرون! ويعصرن! ويعصرون!»، الرجال يقبضون أيديهم ويدسونها في المادة اللزجة، ويتبادلون نظرات عاطفية. «كم أتمنى لو كان بمقدوري أن أظل أعصر في هذا المني sperm إلى الأبد! في رؤى الليل، أرى صفوفًا طويلة من الملائكة في الجنة، كل منها يداه في جرة من العنبر spermaceti».

هذه هي جنة ملـڤيل الحقيقية، مجموعة من الجنود كلهم ذكور، كل منهم يداه في جيب شخص آخر. كما أن الخض أو الرجرجة الدائرية، هي نسخة أخرى من اليوربورس uroboros تلك الأفعى آكلة ذاتها، والمتناسلة بذاتها. فأيادي الذكور المنوية هي بديل بهيج وحالم «للأيادي الدموية» للطبيعة الأنثى عند هاوثورن. ولنقلب الصفحة، لنجد أنفسنا في أكثر فصول رواية موبي ديك طوطمية، وهو الفصل الذي يركز على قضيب الحوت، «غرانديسموس» grandissimus ثقيل جدًا إلى درجة أنه يتطلب ثلاثة رجال ليحملوه. هذا الشيء «الغريب جدًا، والملغز»، أو «المخروط الذي لا يمكن تبريره»، هو «المعبود» في عقيدة ذكرية طبيعية. فملـڤيل يمارس العملقة التمثيلية، ذلك الأسلوب الذي وجدناه عن ميكيلانجيلو وبليك، وعرّفناه كدفاع ضد قوة الأنثى. ولهرس دهن الحوت، يرتدي أحد البحَّارة جلد قضيب الحوت السميك، مثل خوري الكاهن[1]. إن هذا الفصل مضحك جدًا، ولكن لأسباب ليست مضحكة. الانتصاب القضيبي ithyphallos /ichtyphallos: الانتصاب في الكوميديا الإغريقية، يصبح عند ملـڤيل ارتخاء مسخسخًا وبائسًا. لقد أصبح الحوت شخصية كينجبين kingpin الكارتونية الخيالية.

فعبر سلسلة من الموضوعات المتصلة، يتم فيها تقليل حجم الأنثى وخصائصها إلى أقل حد، وتكبير حجم أعضاء الذكر ووظيفته، يقلب ملـڤيل- في أقل من خمس صفحات- السيطرة الأمومية لـ «أرمادا الكبرى» إلى سيطرة ذكرية للنول ذي الطبيعة النباتية. من الناحية

(1) Moby-Dick, 328, 347-51.

المنهجية، لم يكن أبدًا هناك إلهة نباتية خالصة الذكورة. ملـڤيل يحط من قدر الأنثى إلى مرتبة من الوجود أقل رتبة. لقد نعت الطبيعة في رواية موبي ديك بالسادية، ولكنها في الحقيقة كوليردجية Coleridgean. فالحبار العظيم، على سبيل المثال، هو نسخة من ثعابين البحر المتلوية في قصيدة البحّار القديم. إن ملـڤيل هكذا، يريد الطبيعة كما هي عند كولريدج، ولكن من دون الملكة مصّاصة الدماء: كابوس الحياة في الموت. ومن هنا، فإنه يبالغ في تصوير هذا الحوت محولًا إياه إلى «عملقة قوة» ذكورية. وهو يعيش مسرورًا على قضيب الحوت الضخم هائل الحجم، ليمنح الذكورة استقامة ومشهدية في البحر الأنثوي من الانحلال الذي يمثل «الطبيعة الملكة». وهو كالخل المعجب؛ يسمي ميكيلانجيلو «القوة العاتية»، و«القوة العضلية» للألوهية الحقيقية، التي تفشل «الصور الإيطالية الخنوثية المتلوية الناعمة» في نقلها. وأينما يعطي ملـڤيل حوته سمة ما أنثوية، سرعان ما يلغيها بفكرة ذكورية لاحقة- من العنف، أو الاغتصاب[1]. فالذكورية تحارب من أجل السيطرة طوال الرواية. «الوداعة الجبارة» التي تسمُ الحوت العظيم هي رقة ذاتية الشبق، إنها جزء من الحنين إلى الرفقة التي يتقاسمها ملـڤيل مع كل من ويتمان Whitman، ولورانس Lawrence، وفورستر Forster.

إن رواية موبي ديك، تبدأ بأحد طقوس عبودية الذكر. حيث نرى إسماعيل وكويكيج Queequeg مربوطيْن بلغة مرتبطة بالزواج «matrimonial» وبأحضان غرفة النوم. إن الفصول الأولى من الرواية تسجل التجمع والترابط الجماعي بين الرجال قبل انطلاقهم إلى الخارج، حيث حضن الطبيعة العاصف. حتى السفينة مخنَّثة، فهي بها مقدمات تعلوها أشكال «ملتحية». و«سرة السفينة» تتخذ شكل المسكوكة الإسبانية القديمة الدبلون doubloon الذهبية، إنها شارة الرجال الذين لم يُولدوا من امرأة، أو الرجال الذين محوا أصولهم الأنثوية. كما نرى الضابط الأول يندب حظه السيئ، إذ يجب «عليه الإبحار مع مثل ذلك الطاقم الوثني الذي تكتنفه لمسة من الأمهات البشرية». النساء إذن لا يدخلن رواية موبي ديك، إلا بوصفهن قوة سفلية مُزاحة، ولا يُعتَرف بإغوائهن الجنسي أبدًا، سوى في دعابة بذيئة وسط ثلاثة من البحّارة الأجانب، حول ساعة. إغواء المرأة مستَخدم بانحراف عن مساره إلى وفود من «صائدي الحيتان الوثنيين، pagan harpooners «من أجناس مختلفة. كل منهم يحمل علامة ما، تدل على الخنوثة: تاشتيجو Tashtego وفدالله Fedallah شعرهما طويل؛ وداجو Daggoo يرتدي أطواقًا ذهبية في أذنيه؛ وجسد كوكيج مزيّن بالوشم المشغول «باللهيب الشيطاني الأزرق». صائدو الحيتان البايرونيون Byronic عند ملـڤيل يعتلون قمة

(1) Ibid., 315, 426-27. Violence or rape: 316, 447.

السلطة الخيالية. «ملامح سمراء» يبرزها «لمعان أسنانهم البربري»، فهم يشكلون دمجًا برّاقًا ما بين القبيح والجميل. صائدو الحيتان ملائكة شيطانيون، مصبوغون بنار جهنم. وأرى أن في تعدد أجناسهم، نوعًا من التبديل الجنسي. أقنعة جنسية رومانسية، صامتة، ومنعزلة، وفخورة بكمال الذات، سرقوا من المرأة المكبوتة فتنتهم القاتمة اللامعة.

إن سعي الذكورة إلى السيطرة في رواية موبي ديك، يمثِّل هدفًا يصارع ضد مبدأ تعطيل الذكورية، الرومانسي الرئيسي. والرواية تروغ من هذه القاعدة بعبقرية، عن طريق حالة من شبه الاستسلام. فذروة الرواية هي عكس الإرادة الذكورية الأكثر تخريبًا من نوعه في الرومانسية، حيث تتحطم السفينة تحت ضربات الحوت الهائل، ثم تغرق في «الدوامة» الجهنمية المستلهمة هنا من دوامة پو. ولكن الذكورة البشرية هي وحدها التي تعاني من هذا الإخضاع المحطم، عقابًا لها على توكيدها الإيجابي على الذات. والمعاقَب هنا ليست الطبيعة الأنثوية، بل ذكر مهيمن وحشي، بكامل قوته الغامضة. إن الضريبة المفروضة على الذكورة في رواية موبي ديك، تبدو واضحة لنا في عبء الرمزية الجنسية الذي يحمله كابتن إيهاب Captain Ahab، ذلك الرومانسي الخارج عن القانون. فهو يقف على «العُقب الميت» لرجله المبتورة. وتلك إصابة جنسية تتسق وزواجه الذي لم يدم سوى ليلة واحدة. رجله الاصطناعية تكاد أن تخرق أعلى فخذه، تاركة جرحًا لا يشفى: إنه أدونيس ممزق الفخذ، مفصولًا عن الطبيعة الأم بسبب «إرادته التي لا تلين ولا تستسلم». عضو مفقود يحوم ويمكث مثل الذاكرة الشبحية «الواخزة». لذا فإن الحربة التي يطلقها إيهاب على موبي ديك هي إسقاط عقلي قضيبي، وليد الرغبة المحبطة. وأثناء خطابه الأكثر بربرية، تقع الحربة «مشدودة بقوة في زاويتها المنفرجة»، هذه عبارة عدوانية مزعجة[1].

إن الندبة التي تسري في وجه إيهاب وجسده، هي «الوحمة» علامة قابيل. إيهاب يبدو «مصنوعًا من البرونز الصلب».. مثل تمثال بيرسيوس المسبوك لسيلليني»، ذلك النموذج الغربي. فالبرونز يمثِّل الاستراتيجية الأپوللونية لرجل يقوِّي من نفسه، ويضفي عليها الصلادة ضد الطبيعة. وندبة إيهاب هي وحمته؛ لأنه ليست لديه سُرَّة. ومن جسده الذهبي تم سك العملة الذهبية القديمة الموجودة في السفينة. وهو يحبِّذ البرق الوثني كنسله الإلهي، كما أنه مثل أثينا، يزعم أنه لا يعرف له أمًّا. وهو يصادر الأمومة ويحبسها في إرادته المتكبِّرة: «الشخصية الملكية تعيش بداخلي، وتشعر بحقوقها الملكية». إنها موقعة أكتيوم البحرية، وإيهاب المتحوِّل جنسيًا هو كليوباترا حال هزيمته من البحر.

---

(1) Ibid., 469, 143, 385, 111, 391, 417.

إن إيهاب يطوِّع السفينة وطاقمها لرغبته في الحصول على الحرية غير المشروطة. ولكن مثلما حال الرومانسية الليبرالية نفسها، فإن عابد الاستقلال يرزح تحت وطأة الإكراه الداخلي والخارجي. فإيهاب منساق بواسطة «لورد وسيد، وإمبراطور وحشي قاسٍ»: «أنا أعمل تحت توجيه الأوامر». وملـڤيل يصرِّح: «جميع الرجال يعيشون ملفوفين في خيوط الحوت. جميعهم يولدون بحبال حول أعناقهم». هذا الحبل السُّري، هو خيط الحربة الخُطاف التي سوف تسربل إيهابًا، هي «لجام الضرورة harness of Necessity» عند إسخيليوس. وهو أيضًا شبكة كلايتمنسترا، ندَّاهة الطبيعة التي يُرمز إليها بالحبار العظيم الهائج. وفي صفحات سابقة، يتحدث ملـڤيل عن «الرجولة الصافية التي نشعر بها داخل أنفسنا»، وتظل «سليمة» تامة عبر كل الكوارث[1]. إن الذات الصميمة هي **العذراء السليمة virgo intacta** مغتصبة بالإهانات الفيزيقية للحياة. فالرجولة الصافية تنتمي إلى أولئك الذين لم تمسسهم «الأيادي الدموية» المهينة للطبيعة الأنثوية عند هاوثورن، والتي تدفعنا إلى العالم، إذ تزج بنا إلى غمار الحياة. إن ملـڤيل الذي تتنازعه المفارقات، يفرض عزيمته الجنسية على مادته الرومانسية. وفي رواية موبي ديك، فإن محاولته قمع ما يدين به الذكر للأنثى، تسفر عن مشهد سادومازوخي مذهل نرى الذكر فيه خاضعًا لذكر.

ولتحقيق الاتساق الكامل، كان ينبغي للحوت العظيم أن يكون محايدًا جنسيًا، فبياضه «المخيف» يمثِّل محوًا للشخصية، والنوع/ الجندر، والمعنى. غير أن سمات رومانسة الأسرة في مرحلة الرومانسية المتأخِّرة اللاذعة، يتم إقحامها في ملحمة من الرومانسية العليا، قوامها الطاقة الديونيسوسية الخام. فلماذا تُعدُّ رواية موبي ديك أعظم- وبصورة مذهلة- من أي شيء آخر كتبه ملـڤيل؟ إن العملقة الإجرائية للرواية، تأتي من قوتها في الاحتجاج الجنسي. والحالة العاصفة التي تنطوي عليها هي رد فعل ضد نعيم الركود الأنثوي المعوِّق للحركة، المشار إليه في فصل «أرمادا الكبرى». فالرجل الذي يبحث عن أسرار الطبيعة يشبه «صائد العسل في أوهايو، ذلك الذي يبحث عن العسل في الزوايا المنفرجة لشجرة مجوفة، عاثرًا على مخزون وفير منه، إلى درجة أن انحناءه عليه بتلهف شديد، جعله يذهب ضحية امتصاص العسل له، ومن ثم يموت محنطًا. وفي الصفحة نفسها، يلعب كويكيج لعبة «التوليد» في إنقاذه تاشتيجو من داخل رأس الحوت الغارق. فالرأس هنا هو سجن الفكر الذكري، كما يقول ملـڤيل، منقحًا في الحال نموذجه الخاص من الشجرة المجوفة إلى «رأس العسل عند أفلاطون، تلك

(1) Ibid., 110, 417, 445, 459, 241, 104.

التي هلك فيها كثيرون»[1]. غير أن رأس الحوت يأتي كعضو ضمن أعضاء أخرى مفلطحة عند ملـڤيل، تمثل حيلة خادعة. فالفتحة الحقيقية المنفرجة، المليئة بالعسل التي نغرق فيها جميعًا، هي القبر الرحمي للطبيعة الأم.

إن رؤيتي للموضوع الجنسي المكبوت في رواية موبي ديك، تؤكده قصة غريبة هي جنة العزّاب وجحيم الفتيات (نُشرت في أبريل/ نيسان 1855)، وكتبها ملـڤيل على مدى السنوات العديدة التالية على كتابته رواية موبي ديك. وهي تقارن بين الخبرات الجنسية لدى الرجال والنساء. الجزء الأول منها ينتمي إلى المذهب الواقعي، بينما الجزء الثاني غريب متضارب، يحتوي على حكايات رمزية حول التحوُّل البيولوجي. فهل القصة ليبرالية وإصلاحية بالفعل؟ أقول إنها تظهر وعي ملـڤيل الاجتماعي، إذ يجادل دون نجاح ضد الخوف الشيطاني من المرأة والطبيعة.

جحيم الفتيات تمثِّل انحدارًا إلى عالم سفلي جنسي، أي جحيمًا، وفي الوقت نفسه فينوسبيرج Venusberg أو جبل فينوس؛[2] فنحن نرى عورة المنظر الطبيعي المظلمة في مرحلة الرومانسية العليا. والمؤكَّد أن ملـڤيل يأخذ الوصف الطوبوغرافي الجنسي من پو: حيث يدخل پيم «شَرْمًا ضيقًا» يحتوي على صدع «شديد الانزلاق»[3]. يتقلَّص الشرم عند ملـڤيل إلى «أخدود أسوَد» فرجيّ، ثم يتمدَّد إلى فتحة أرجوانية مهبلية وسط مرتفعات عانية «كثيفة الشعر». ومن «زنزانة الشيطان Devil's Dungeon الفَرْجية يتفجر «نهر دماء» الطمث، إذ يغلي مثل نهر الألف Alph وسط الحدود الضخمة في قصيدة كولريدج كوبلا خان. عند ملـڤيل، كما عند پو، ثمَّة منطقة قطبية ساخنة بما ينذر بالشؤم. كما أن مسافر جحيم الفتيات يطوف بطاحونة ورقية «تختنق بحرارة باطنية غريبة دموية». المصنع يحاكي عملية التناسل في سخرية. «السواقي الضخمة المظلمة، تتجهم حاملةً غرضها الوحيد الراسخ»، وهو تقويم المرأة الشهري العنيد. صفوف من الفتيات، مثل «الأفراس مربوطة في الطاولة»، «ثوب ممزَّق على منجل طويل لامع»، يمزِّق الأشياء؛ ليعيد صنعها. والمنجل هنا هو الموازي الرمزي لبندول الساعة عند پو، وهو أيضًا أداة قضيبية من زمن الأب. وفيما بعد، وفي «قصر

(1) Ibid., 163, 290.

(2) اسم جبل أسطوري في ألمانيا. في الشعر الألماني يضم هذا الجبل بلاط فينوس، إلهة الحب. وكان يفترض أن يكون هذا مخفيًا تمامًا عن الرجال القتلة. غير أن الفارس الأسطوري تانهاوسر Tannhäuser قضى هناك عامًا يعبد فينوس ثم عاد ثانية إلى هناك عندما اعتقد أن خطاياه لم يغفرها البابا أوربان الرابع Pope Urban IV. [المترجم].

(3) Selected Writings of Poe, 379, 382.

نجس» متسخ نجد «زلعتان كبيرتان مملوءتان بمادة بيضاء ندية، تبدو مُبهَمة، لا تختلف عن زلال البيض نصف المسلوق». والخابيتان هما المبيضان متخمئن بشبيه المخاط mucoid البركة المستنقعية التي أطابق بينها وبين التكون الفيسيولوجي للأنثى وبين ديونيسوس. وهذه تفصيلة أخرى مأخوذة من قصة پيم، مشيمة بمائها الأرجواني اللزج، مضروبة بـ«عروق» كثيرة ملونة، (وردت هكذا في المرجع الأصلي: ثعابين الماء عند كولريدج)[1]. وقد رأينا بالفعل كيف أن المحيض الزلالي في رواية **جحيم الفتيات** وارد هنا في «الكتلة اللحمية الهائلة» في رواية **موبي ديك** في وصفه الحبار «الكريمي الملون». فنحن نعرف النوع/ الجندر السري للحبار.

لقد وجدنا في اتهام بليك للمرأة كمصَّاصة دماء؛ بيانًا سلبيًّا يخفي وراءه مضمونًا كامنًا من الجاذبية المحظورة. وثمَّة انشقاق آخر بين الهدف والأثر يحدث في رواية **جحيم الفتيات**، ولكن بصورة مقلوبة. حيث إن ملـڤيل يُظهِر لنا النساء مستعبدات بمصيرهن الجنسي، ومستغلات من جانب طبقة إدارية من العزاب المعربدين. غير أن جوانب المدرسة الإنسانية humanitarianism في القصة لا تمثِّل سوى المستوى الأول من معناها. فعضة البرد التي تسري بالخدر في وجنات الراوي، ما هي إلا خوف وتقزُّز جنسي. «نهر دم محمر وشيطاني يغلي»، هكذا يصرح ملـڤيل في وهلة من الغفلة[2]. إن المرأة في اتحاد مع اللاعقلانية. فالطبيعة هي القامع الحقيقي، بل والأكثر قمعًا للمرأة من المجتمع. فالحيض والولادة اللتان نتوق إلى اعتبارهما من الأمور «السوية» و«الطبيعية»، هما هنا اجتياح البربرية وثورانها. والمسافر مبعوث المجتمع عند ملـڤيل، يقف صامتًا أمام العملقة الصناعية للطبيعة الأم.

وهاكم عينة من الازدواجية الغامضة التي تنطوي عليها هذه القصة: «في صفوف من الأضداد ذوي النظرة الخاوية، جلست صفوف من الفتيات ذوات النظرات الخاوية، بملفات بيضاء خاوية في أيديهن الخاوية، كلها تنطوي على أوراق خاوية». هنا يصيب الملل الإنتاج الجماعي، اللامعنى للعمل المعاصر الذي يسبب اغتراب بارتلبي Bartelby القابرة للذات عند ملـڤيل، وهي واحدة أخرى من بين اللائي يدفعن بالورق إلى الماكينة. ولكن في هذه القصة، لا توجد شفقة من دون رعب. فالبنات الخاويات بالصفحات الخاوية، هن إلاهات بيضاوات يجعدن صفحة روح الرجل البيضاء tabula rasa. فهن إلاهات القدر، أو الإلاهات الرماديات منعدمات الشعور والإحساس. والراوي الذي يسمي ڤرجيل ولده، اسم كيوبيد

(1) Great Short Works of Melville, 214.

(2) Great Short Works of Melville, 214.

Cupid، يرتجف في دوائر هذا الجحيم المكتظة. غير أن علاقته بالملعون أكثر اضطرابًا من علاقة بليك أو ديكنز باللقطاء المنتهَكين المساء إليهم عمليًا. والحقيقة التي لا يمكن تجنبها هي أن ملـڤيل يمثل فيسيولوجية الأنثى، بوصفها عملية بيولوجية وحشية مقززة، لا روح فيها.

ثمَّة ماكينة ضخمة تقف هناك في الزاوية، كبَّاسها يطرق بثقله على كتلة خشبية. وثمَّة فتاة شاحبة تغذيها بالورق الوردي اللون، لتطبع عليها إكليلًا من الورود. وتُعدُّ ماكينة صنع الورق الكبيرة في الطاحونة، رمزيًا هي «حيوان حديدي لا يتمتع بأية مرونة»، يحدق فيه الراوي بفزع. ماكينة ثقيلة من هذا النوع تضرب «بخوف غريب في قلب الإنسان، كما لو كان بيهموث[1] حيًا لاهثًا». والشيء الذي يعد هنا «مرعبًا على وجه الخصوص»، هي «الضرورة المعدنية، حتمية مشؤومة لا تتزحزح». الحجاب «الشفاف الرقيق للقلب» يسير «في سلاسة ثابتة نحو دهاء الماكينة المستبد». والراوي يقف «مربوط- بالسحر»: «سحر مثبت عليَّ»[2].

وإكليل الورود هو تعليق شِعر الحب على الخبرة الجنسية، بالشكل المبهج الساذج. غير أن الرجال ليسوا هم الأوغاد. فمثل قصيدة «جثة» لبودلير، تعرض قصة **جحيم الفتيات** للفجوة بين التقاليد الأدبية وواقع الطبيعة، لتثير الرعب بدلًا من التعاطف. فالراوي المربوط بالسحر بفعل الفتنة الرومانسية، يقف مشلولًا أمام رأس الميدوسا ذات الطبيعة النباتية. والمكبس القضيبي نفسه، يعمل بواسطة الماكينة. فقصة **جحيم الفتيات** تحتوي على النول الحقيقي الوارد في رواية **موبي ديك**. والماكينة المستبدة هي جسد الأنثى، إذ تهرس وتطحن، غروية gluten اللحم البشري.

الراوي يسأل المالك: لماذا «تسمَّى بتمييزِ العاملاتِ الإناثَ فتياتٍ، ولا تلقبهن أبدًا بالنساء»[3]. لعل ملـڤيل يحتسب الشكوى النسوية حول هذه اللغة الخاصة بفئة معينة، والتي تقلص صورة النساء إلى مجرد طفلات. ولكن من الناحية الميثولوجية، فإن الفتيات بجحيمهن يمثلن شخصية **كور** Kore أو برسفون، ملكة العالم السفلي. إنهن برسفون التي كانت أمها ديمتر Demeter بشعة جدًا حتى في اتخاذها هيئة إنسانة، حيث إنها هي الماكينة. ولنلحظ الصلة هنا مع رواية موبي ديك: ملـڤيل يدعو الماكينة «بيهموث» حيًا؛ وخواء الفتيات هو بياض الحوت العظيم «المريع appalling» (حرفيًا يعني المصيب بالشحوب pale-making). كما أن موبي ديك الذي ينبغي له أن يكون محايدًا من حيث النوع/ الجندر، يبدو

(1) حيوان وحشي جبار (في التوراة)، قد يكون فرس النهر. [المترجم].

(2) Ibid., 215, 221.

(3) Ibid., 222.

ذكوريًّا شرسًا بغية الحفاظ عليه بعيدًا عن التحول إلى أنثى. وبتعبير آخر، إن ذكورة الحوت المفرطة تخفي وعلى نحو دفاعي أنوثة الطبيعة بداخلها. إن السلام والجمال الأمومي اللذين تتمتع بهما «أرمادا الكبرى» عند ملـڤيل، إنما يمثلان حلمًا جنسيًّا شجيًّا، حيث تكشف قصة جحيم الفتيات عن الرعب القادم من الأشياء التي يجب قمعها. وأعاود مرارًا وتكرارًا وصف المرأة بلقب «الخفية». وقصة جحيم الفتيات تجعل الخفي مرئيًّا. فنحن نرى الديناميات المائية للهندسة الأنثوية مفصلة في حالة من الوضوح العقلاني. ذلك كي ترى، وتعرف، وتتعاطف. غير أن هناك طاقة شيطانية تتفجر من أعماق وعي ملـڤيل؛ كي تشوه أعضاء الأنثى، وتحولها إلى أحشاء متشظية disjecta membra، في زوايا تكعيبية سير ريالية الطابع. كما تحتوي قصة جحيم الفتيات على انحدار بحري يملص منه الناجي الوحيد في رواية موبي ديك. إن رواية ملـڤيل الملحمية في سعيها إلى منح الذكورة السيطرة الكونية، كان عليها أن تضيق الخناق على فتحات الصرف السفلية للطبيعة.

إن قصة جحيم الفتيات التي تمثل تكثيفًا كابوسيًا لثيمة العالم السفلي في رواية موبي ديك، هي الصورة المقلوبة لـ بيلي بَد Billy Budd، البحَّار آخر قصص ملـڤيل التي تركها مسودة عند موته عام 1891. إن قبح عالم قصة جحيم الفتيات القبيح التناسلي الطنان، يعارضه عالم قصة بيلي بَد الأپوللوني المضاء بشمس النهار، عالم الجمال والوضوح، والكاريزما. فقصة بيلي بد هي العمل الأپوللوني الأسمى في الأدب الأمريكي، والذي تغترب عنه المثالية الخيالية بسبب الانحياز الثقافي إلى البرجماتية. إن قصة بيلي بد كأثر أدبي لملـڤيل، في علاقته بقصة جحيم الفتيات، تمامًا مثل رواية بلزاك سيرافيتا في علاقتها بروايته الفتاة ذات الأعين الذهبية: فالملاك السماوي يحل محل حجيم البربرية الأنثوية. وقد أصبحت قصة بيلي بد في عداد الممكن، بفضل انحدار ملـڤيل إلى البخار العفن miasma الأنثوي، والهرب منه.

إن شخصية بيلي بد تنتمي إلى تلك الفرقة الفاتنة من الفتيان الجميلين الذين سبق أن اقتفينا أثرهم من أول تمثال الفتى الكريتي kritios Boy الأثيني، إلى تمثال ديفيد لدوناتيللو، والشاب الفاتن عند شكسبير، ودوريان جراي عند أوسكار وايلد. وهنا في المخطوطة الأولى (1886) من قصة بيلي بد، كان الفتى أكبر في السن قليلًا، والقصة مهداة إلى جاك تشيس Jack Chase، وهو رجل إنجليزي، كان مصدر إلهام أيضًا لقصة الجاكيت-الأبيض White Jacket (1850). وفي استشهاده بإعجاب ملـڤيل بتمثال لأنتينوس Antinous في روما، أثناء سفره إليها ما بين عامي 1856-57، يصف فيدلر Fiedler بيلي بد بأنه هو نفسه شخصية

«جاك تشيس، ولكن معاد تقديمه في صورة أنطونيوس Antinoüs»[1]. نظريتي هنا تكمن في أن رواية **صورة دوريان جراي** قد أثرت في قصة **بيلي بد**، التي أسمع فيها أصداء لغة وايلد. فقبل عام من إطلاقها في شكل كتاب، ظهرت رواية **دوريان جراي**، في عدد يوليو/ تموز 1890 من دورية ليـپنكوت الشهرية Lippincott's Monthly (فيلادلفيا ولندن). والدارسون لا يمكنهم أن يخبرونا متى تراجع بيلي بد، من شاب بالغ إلى مراهق ephebe[2]. كما أشك في أن **دوريان جراي** قد أنعشت ذاكرة ملـڤيل حول أنتينوس، ما أسفر عن صورة البطل الأكثر خنوثة للقصة في شكلها النهائي.

إن بيلي بد يتمتع بانتعاش مرحلة الربيع. وعلى الرغم من كونه في سن الحادية والعشرين، فإن لديه «تعبيرُ مراهقٍ متأخِّر المراهقة»، وبشرته «أنثوية» ناعمة، و«شعره لولبي أصفر»، و«عينيه سماويتين welkin»؛ إنه بالمعنى الحرفي sky eyes. إنه صورة من «أپوللو»، نتاج أصيل وعريق لـ«العرق السكسوني»: إشعاعه الأپوللوني الأشقر هو العنصر الدورياني Dorian أو الآري Aryan في الثقافة الأوربية. إنه «ملاك» مثل «ملائكة فرا أنجيليكو Fra Angelico، المتمتعون ببشرة بيضاء مشربة بحمرة، تتميز بها الفتيات الإنجليزيات الأكثر جمالًا». ابتسامات خنوثية تقرن بيلي بـ«جمال ريفي» أو بـ«كاهنة بتول». إنه في عيبه الوحيد، «يشبه المرأة الجميلة في إحدى حكايات هاوثورن القليلة»- أي قصة الوحمة. فأمه المجهولة تبدو واضحة جلية في فمه المحدودب وأذنيه الصغيرتين، وقدميه المقوستين. إن الطاقم يدعوه «جمال Beauty»، مثل الفتاة في حكايات الجن. و«جماله الذكوري» توليفة خنوثية من «القوة والجمال»، من «البهاء والقوة»، مثل ازدواجية الكونترالتو عند جوتيه[3].

ومثل رواية **دوريان جراي**، فإن بناء قصة **بيلي بد**، يتأسس على هيراركية أپوللونية. فبيلي ينتمي إلى طبقة «البحَّار الوسيم»، وهو «شخصية فائقة» تتمتع بـ«سمات مَلكية طبيعية». أقرانه «من هم أقل نورًا ضمن كوكبته»، يجعلونه نجمًا، ويقدمون له «طاعة فورية». إن طفل الحب يظهر بوضوح أنه «نسل نبيل»؛ فهو بطل نصف إلهي غامض الميلاد. ومثل دوريان، يعد بيلي مثالًا للكاريزما الصافية. رفاقه في السفينة يقدمون له الهدايا، «ينفذون ما يتمناه، ويرْتِقون

(1) Love and Death, 348, 362.

(2) Billy Budd, Sailor, Reading Text and Genetic Text ed. From the Manuscript, Intro. And Notes, Harrison Hayford and Merton M. Sealts, Jr (Chicago, 1962), 2.

(3) Great Short Works of Melville, 436, 459, 434, 436, 478, 494-95, 436, 476, 438, 436-37, 455, 438, 430-31.

بنطاله القديم.. أي أحد سوف يفعل أي شيء من أجل بيلي بد»[1]. الطاقم عبارة عن تابعين خاضعين يقدمون آيات الخضوع الإقطاعيّ. وبيلي يبلور الهيراركية حول نفسه، في خط رأسي عمودي أبوللوني، يقطع خطوط البحر الأفقية.

إن قصة **بيلي بد** تنطوي على كارثة الصدام بين النظم الهيراركية. فجون كلاجارت John Claggart، ضابط بحري، يشبه ياغو[2] Iago، ينجرف في عداوة غريبة تجاه بيلي. وملـڤيل بوضوح يحدد «الأمر الذي كان سببًا في تحركه ضد بيلي، هو جماله الشخصي الدال»- هذه عبارة مأخوذة مباشرة من وايلد. إن ذلك «الهوس بالموضوع الواحد» عند كلاجارت، هو هوس إيروتيكي وجمالي الطابع. فهو مقموع ومستعبد بسبب جمال بيلي، وفق نمط غربي اخترعته صافو Sappho وأنعشه بترارك Petrarch. وكلاجارت في انجذابه ضد إرادته نحو بيلي «مغناطيسيًا»، يحتج على خضوعه بضربة لوطية، بعصا يسددها لبيلي من الخلف. وهذا الأمر الذي يثيره الحساء المسكوب، الذي يَعرفه كلاجارت لاشعوريًا بوصفه تلوثًا قادمًا من العالم السفلي. «لقد كان على وشك أن يقذف (ejaculate) بشيء وهو في عجلة من أمره على البحار، ولكنه منع نفسه»: كلاجارت يتغرغر برغبة مسممة للذات. إنه الشّكاك الراقد الذي يحول ما هو خيالي وملائكي إلى شعور مشمئز من الانتهاك بواسطة صورة بيلي العقلية. إن ضربة كلاجارت «الرسمية» تعيد بعث الهيراركية التقليدية بعدوانية. فهو يحاول فعل هذا مرة أخرى في مشهد الاتهام، حيث نراه يحدق في بيلي «تحديق المنَوِّم مغناطيسيًّا»، وكأنه في حالة جماع شيطاني بالعين، يستعيره ملـڤيل من هاوثورن[3].

إن بيلي «صانع سلام» يحول إيواء الجنود من «جحور فئران للعراك». فيقول الكابتن: «لم يكن الأمر في أنه وعظهم، أو قال، أو فعل، لهم شيئًا ما؛ بل هي فضيلة خرجت منه، فانحل الحامض منهم». والفضيلة هنا جمالية وليست أخلاقية. إنها الفضيلة الجميلة أو النادرة. فجمال بيلي يحض على الصبابة الجماهيرية، يكبح جماح الكثرة التنافسية إلى وضعية وحدة تأملية، إلا أن هيراركيته الشخصية الكاريزمية على خلاف مع الهيراركية العامة. والواضح أنه يصنع عقيدته الخاصة، التي يجب قمعها من قبل القيصر Caesar. إن بيلي بد يسير على خطى الفتى الجميل كمدمر، وذلك بتسببه في خلل العالم الاجتماعي. وهنا يقول أودن W. H. Auden، «لم يكن من قبيل الحادث العرضي، أن كثيرًا من المثليين ينبغي أن يُظهروا تفضيلًا

(1) Ibid., 430, 437, 433.

(2) العدو اللدود لعطيل في مسرحية شكسبير **عطيل**. [المترجم].

(3) Ibid., 459, 469, 459, 454, 476.

خاصًا للبحَّارة الذين لا يلتزمون بقانون البَر؛ ومن ثم يمكنهم أن يفعلوا أي شيء دون الشعور بإثم»[1]. وقانون البَر يديره كابتن ڤير Captain Vere الذي يحكم مُكرَهًا بالموت على بيلي؛ لقتله أحد الضباط. وبسبب- وليس برغم- فتنته الساحرة، يجب على بيلي أن يموت من أجل الصالح الجماعي. وبتعليقه مشنوقًا في الفناء الرئيسي، يكون رمزيًا هو الإله القديم المشنوق؛ أدونيس مذبوحًا ذبحًا طقوسيًا في زهرة شبابه. وريتشارد تشيس Richard Shase يدعوه «المسيح المخنَّث»[2]. فبيلي يشكل مثل المسيح تهديدًا داخليًا لإمبراطورية في حالة حرب. إنهم محقون في شنقه.

إن بيلي بد، كفتى جميل، ليس قاسيًا، وحشيًا، ولكنه نرجسي؛ نرجسية الطفل الأوّلية. ويكمن التوحد الذاتي للفتى الجميل، في تلعثم بيلي، تلك «العلة الصوتية» التي توقف حديثه تحت ضغط أو مشقة. الأپوللوني، كما هو دائمًا، طريقة للصمت أو الخَرس. بيلي يفتقد «الوعي الذاتي»: فـ «طبيعته البسيطة» هي الصفة الأپوللونية الوحدوية، وهي غير متطورة على المستوى الداخلي. إنه «أميّ» غير متعلم؛ لأن المخنَّث الأپوللوني لا يمتلك كلمات. فعندما يكذب كلاجارت، يكافح بيلي للرد عليه، لكنه وهو محبط يُسقِط الشخص الذي يتهمه بضربة واحدة. إنه فيبوس Phoebus (النقي)، يثأر من التدنيس، بطرد الغازي من مساحته الفيزيقية الطاهرة الزكية. بعد موت بيلي، يُسأل الطبيب: لماذا لا توجد حركة في الجسد، حيث إن أي رجل مشنوق عادة ما ينتفض «بتقلص ميكانيكي؟»[3]. إن بيلي يموت بتولًا طاهرًا، لم ينجسه الأورجازم. وثمَّة مبدأ أپوللوني آخر في ذلك: الفتى الجميل يرفض الأورجازم بسبب فرار أپوللو من الدنيوي. وعدم وجود حركة في جسد بيلي، مردّه إلى عدم وجود إيقاع ديونيسوسي، حيث يوجد فقط ركود بلوري.

تعكس قصة **بيلي بد** ما جاء في **جحيم الفتيات**. هذه الحكاية الرمزية الذكورية في كليتها، تصد القوة الأنثوية. فنحن في النهاية نرى بيلي «يصعد» إلى فجر وردي: الملاك الصاعد يقابل انحدار ملڤيل إلى العالم الكئيب لأمهات جوته Goethe's Mothers. ومن الناحية الفلسفية، إذن، فإن الفتى الجميل يُبطل فعل كثافة المادة الأنثوية (كلمة أم mater، وكلمة مادة materia جذرهما اللغوي واحد). المخنَّثون الأپوللونيون يجعلون العالم المرئي يتلألأ

(1) Ibid., 433, Auden, The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea (New York, 1950), 149n.

(2) Herman Melville: A Critical Study (New York, 1949), 266.

(3) Great Short Works of Melville, 463, 437, 498. Next quotation: 497.

بالنور الروحاني. ومثل رواية موبي ديك، فإن قصة بيلي بد تتحدى هاوثورن بسرقة سلطة المرأة الجنسية. فملـڤيل يمنح الأنثوية النقية للفتى الجميل، المتلألئ بالنور الأپوللوني.

لم تُنشر قصة بيلي بد، حتى عام 1924، لذا لم يكن لها أن تؤثر في قصة توماس مان Thomas Mann القصيرة الموت في ڤينيسيا Death in Venice (1911)، التي تدين بعمق لرواية صورة دوريان جراي. فقصة الموت في ڤينيسيا، تُعدُّ زهرة متأخِّرة من أعمال نهاية القرن. فالحضارة في تحلل: ڤينيسيا مدينة الفن «مريضة»، «مليئة برائحة الأشياء العفنة». فالكاتب غوستاف فون آشنباخ Gustav von Aschenbach يصل إلى ڤينيسيا ليجد- شأنه في ذلك شأن جوته في الأقوال المأثورة الـڤينيسية Venetian Epigrams وهوفمانشتال Hofmannsthal في موت تيتيان The Death of Titian- أن المدينة تُؤوي مخنَّثًا مراهقًا ساحر الفتنة. وما يستقطبه ملـڤيل في الطباق أو التضاد المتمثِّل في بيلي بد/ جحيم الفتيات، يكثفه مان Mann في حكاية واحدة. فالكاتب آشينباخ لديه رؤية للطبيعة البدائية، من الواضح أنها مستلهمة من هويسمان: «أرض مستنقعية استوائية، من البرية ما قبل التاريخية.. زَلقة بالوحل»، «قوائم مُشعِرة من النخيل، تبرز من بين أحراش نتنة فاسقة»، «حياة نباتية بدينة»، منتفخة متجذرة في «برك آسنة»[1] خضراء. هذا هو مستنقع التكاثر الأنثوي، ذلك البخار العفن للعالم السفلي الذي يحتج عليه الفتى الجميل احتجاجًا حالمًا، فكماله الشكلي المدوَّخ هو توبيخ لمزج واختلاط الطبيعة وسيولتها. ويتطابق المستنقع في رواية **الموت في فينيسيا** مع القالب «الزلالي» اللحمي في قصة **جحيم الفتيات**.

آشينباخ رجل الكلمة، يقع أسير صورة من صور الفنون المرئية الأپوللونية. فتى «مطلق الجمال» طويل الشعر، في الرابعة عشرة من عمره، وكأنه خرج لتوه من «النحت الإغريقي»، ليظهر في تجلٍ من الثبات الأپوللوني. محاطًا بالنساء، وحاكمة، أم مستبدة، وثلاثة «أخوات يشبهن الراهبات»- يظهر تادسيو Tadzio إلهًا محبوسًا، ملعونًا بالموت شابًا. وبوصوله، مع اقتراب عيد أول مايو، فإن المخنَّث الربيعي يكون أدونيس، ذلك الابن العاشق للإلهة الأم صاحب الامتياز. وإني لأشك في أن هذه المرأة الباردة المتكبرة إذ تتجول بمفردها مع أطفالها، كان ذلك بإلهام من وضعية هستر پرين أُم الطفلة پيرل Pearl عند هاوثورن. إنها ترتدي ثوبًا رماديًا بسيطًا مزينًا بغرابة بجواهر ولآلئ «ثمينة»، «تأثير باذخ رائع»، يذكرنا بثوب هيستر البيوريتاني البسيط، والحرف القرمزي الفخم، مطرزًا بأسلوب «شرقي»[2].

(1) Death in Venice, trans. Kenneth Burke (New York, 1965), 91, 114, 5.

(2) Ibid., 39-42.

إن تادسيو يتمتع بالخواص الأپوللونية من قبيل «التميز الأرستقراطي» والإعاقة الكلامية. ولأن الفتى بولندي، «فإن آشبيناخ لم يفهم ولا كلمة مما قاله». الكاتب يراه «يبتسم، مع تمتمة بلغته الناعمة الغامضة». الكلام رمز الوحي الدلفي لتادسيو، مثل تلعثم بيلي بد، وجُمَل بيلفويب المكسورة، نوع آخر من الخرس الأپوللوني. فتادسيو يتمتع بحالة ظهور مرئي راديكالي. كل ظهور له هو ظهور رائع وفرجة بمعنى الكلمة، كما في ظهوره من البحر الذي يشبه التجلي الإلهي theophanic. وهو يخرج من الأمواج لا لأنه كائن بحري، ولكن لأنه يشجب العالم السائل، ذلك الملاك يتجاوز فينوس المولودة من الزبد. وكونه «مشدوه، ومرتاع»، بـ«الجمال الإلهي» لتادسيو، فإن آرشينباخ يصبح خاضعًا هيراركيًا تمامًا، مثل باسل هالورد Basil Hallward خاضعًا لدوريان جراي، أو كلاجارت خاضعًا لبيلي بد. فقصة الموت في ڤينيسيا تدمج المراجع مع محاورة فايدروس Phaedrus لأفلاطون، تلك التي وجدناها ضمنًا في رواية دوريان جراي: فآشينباخ يمر بخبرة «الرعب الحار الذي يعاني منه المبتدئون عندما تتعلق أعينهم بصورة من صور الجمال الخالد»[1].

فشأنه شأن باسل عند وايلد، فإن آشينباخ فنان دمره فتى جميل، يرتدي «زي بحَّار إنجليزي»، وهذا هو أسلوب الفترة الذي قد ينطوي على تلميح إلى وايلد. ومن الناحية المنهجية، فإن زي البحَّار الذي يرتديه تادسيو ينتمي إلى بيلي بد السكسوني. إلا أن الفتى الجميل عند توماس مان أكثر توحدًا مع الذات من الفتى الجميل عند ميلـڤل، وقد تم تحويل هلاكه إلى صيغة أدبية عبر صيغة الطاعون الذي يقبض حياة المعجب به. وعلى الرغم من أن عينيْهما يلتقيان أحيانًا، فإن الفتى في حقيقة الأمر لا يرى آشينباخ: «كانت ابتسامة نارسيس المنحني على صفحة الماء، تلك الابتسامة العميقة، المفتونة، السحرية التي بفعلها يفرد ذارعيه لصورة جماله»[2]. عين آشينباخ إذن هي المرآة التي لا يرى فيها تادسيو شيئًا سوى نفسه. والكاتب، مهووسًا، يتخيل أن ثمَّة دعوة وترحيبًا به، بينما لا يوجد في واقع الأمر سوى توحُّد. الفتى الجميل المنعزل كأيقونة، هو سراب للعين الملتهبة. كجزء من ملامح الانحطاط فيها، فإن قصة **الموت في ڤينيسيا** تجعل فتى جميلًا فلورنسيًا رمزًا لـڤينيسيا في مرحلتها الأخيرة المتدهورة.

حتى في أعلى حالاته هلوسةً، نجد آشينباخ لا يرغب في الجنس. حيث يتم إسباغ التفاهة على رواية **الموت في ڤينيسيا** لتقليصها، كما تم، إلى تسلسل زمني مثليّ الجنس، بهدف الخروج من الخزانة. الفتى الجميل لم يتلوث أبدًا ولا حتى بلمسة واحدة، حيث ينحسر العنصر

(1) Ibid., 41, 69, 45, 72.

(2) Ibid., 40, 82.

الأبوللوني ويتراجع مع كل خطوة باتجاهه. وفي مراوغته تادسيو عبر الشوارع، فإن آشينباخ يحافظ على المسافة الجمالية بحذر. لقد أصبح هو المغرم المضطرب بالإله النجم. الفتى الجميل، دائمًا ما يكون مهلكًا لمعجبيه، إذ يدفع آشينباخ من علياء عزته السلالية والمهنية، نحو التضحية بالذات في ماضٍ ما قبل هيللينستي. ومثل بينثيوس Pentheus عند يوربيديس، فإن آشينباخ يتخنَّث ويتشرقنَ orientalized: فيترصَّع بالجواهر، ويستخدم العطر، وصباغ الشعر، والماسكرا، وأحمر الشفاه. إن توماس مان يستدعي المبنى الروماني البيزنطي لسان ماركو San Marco، الذي يقتفي فيه آشينباخ أثر تادسيو، «معبد شرقي»؛ ويمتلئ آشينباخ بـ «كوليرا آسيوية»، «فقس بيض دودها في مستنقعات دلتا نهر الغانج[1] Ganges الدافئة»[2].

فإذا تركنا وراءنا الملامح الواقعية السطحية في رواية **الموت في فينيسيا**، ونظرنا إليها من الناحية الأسطورية أو الميثولوجية، سوف نرى أنها تحتوي على جحيم ملـڤيل الأنثوي، ولكن في حالة من التبني الداخلي. فالإلهة الأم الغيورة تحيط المعجب بابنها ببخارها العفن القادم من العالم السفلي؛ لأنها جالبة آفة المرض إلى مدينة الفن.

(1) أحد أكبر أنهار شبه الجزيرة الهندية. [المترجم].

(2) Ibid., 88, 103.

الفصل الثالث والعشرون

انحطاطيون أمريكان

إمرسون، ويتمان، جيمس

وقَع رالف والدو إمرسون Ralph Waldo Emerson- الذي كان أبوه وأجداده وزراء- في الصدام ما بين البروتستانتية الأمريكية والرومانسية الإنجليزية. وباعتباره واحدًا من أصحاب مذهب التفكير المجرد المتعالي transcendantalist، فقد سعى إمرسون إلى فتح الخيال على الطبيعة، على طريقة وردزورث. وقد ظن إمرسون نفسه شاعرًا، وعلى الرغم من محاضراته ومقالاته التي جعلته مشهورًا، فإن الجدل الذي دار حول بنية مقالاته الغامضة، كان حاضرًا طوال الوقت تقريبًا. فلا يوجد عمل رومانسي يحتاج إلى منطق أپولوني. ولكن هل ثمَّة أسباب سيكولوجية وراء غرابة أسلوب إمرسون؟

تُعدُّ مقالات إمرسون بمثابة عثورنا على كنز من الأفكار والحِكَم. ومن الناحية اللغوية يشغل أسلوب إمرسون نقطة تلاقٍ سحرية، تمثل معضلة اللغات الأوربية. فكتابته مثل ترجمات أفلاطون، وأوغسطين، ونيتشه: وضوح فائق، كلمات منمَّقة لكنها شبه شفافة، وهي صفات تبدو وكأنها تنتمي إلى مخطوطة الطباعة نفسها. ولكن لم يكن أبدًا ثمَّة نثر أكثر ضخامة في مقاطعه، وأكثر استبدادًا ككل، من نثر إمرسون. فصوت إمرسون ينطوي على تماثل غير طبيعي، وذو تأثير مسطح، بلغمي. فهو يفتقد للموسيقى من حيث الديناميات، واللحن، والتباين. ونحن نشعر في أعماله بعبء الأخلاقية البروتستانتية التي لم يستطِع إمرسون أبدًا طرحها من على كاهله.

يطلق إمرسون على الشعراء «الآلهة المحرِّرة»: «فهم أحرار ويحررون الآخرين». وهو ما يعني على المستوى الرمزي «عتق وسرور»: «فيبدو أننا قد مُسسنا بصولجان يجعلنا نرقص

ونركض فرحين، مثل الأطفال»[1]. هل إمرسون مسرور؟ الشاعر العفوي الفرحان، هذا هو الحال الذي يتوق إمرسون إلى أن يكون عليه، ولكنه ليس كذلك فعليًا. وعلى الرغم من أن أفضل قصائده الغنائية مكثفة وقوية، إلا أن قِصَر أسطرها المبالغ فيه يعوقها. وهذا ما يمنح أسلوبه السرعة. ولكن السرعة ليست هي ما يمتاز به إمرسون، أو يفضله. فعقله بطيء ولكنه استقصائي بما يذكرنا بالتباحث والتشاور عند وردزورث. ويُعدُّ شعر إمرسون أقل استيعابًا وفهمًا من مقالاته التي تحفل بصور رومانسية لامعة.

ويُعدُّ الاضطراب، أو التشوش، التهمة الرئيسية الموجهة ضد مقالاته. والمشكلة، كما أراها، تكمن في أن إمرسون دائمًا ما يقطع خطه الفكري أو يقلبه، تاركًا بذلك كل حزمة من أفكاره ضعيفة هزيلة، في خلية منعزلة بمفردها. كما أن لتقنية «التدوير» استخداماتها الرمزية، مثلما نجد في ديوان «إكليل A Wreath» لجورج هربرت George Herbert حيث تأتي قصائده مضفرة في دائرة شمسية كاملة ودقيقة التكوين. أما الدوائر عند إمرسون، فتتبع هذا التقليد التأملي: «العين هي الدائرة الأولى. والأفق الذي تشكله العين هو الدائرة الثانية»[2]. غير أن أسلوب مقالاته المتعرج، لا يبدو دائمًا موزونًا وناتجًا عن تأمل مسبق. وأعتقد أنه ينبثق عن نوع من التوقف على المستوى التوليدي الأعمق للغة. فمن كهف اللاشعور القديم البائد، تظهر تحولات كلية ظاهرية، طيفية الشكل أو شبيهة بالشبح؛ لتجسد نفسها في كلماته. إن الصورة، والإيقاع، والانفعال الوجداني يأتون أولًا؛ ومن بعدهم تأتي الكلمات.

كان الأسلوب الأدبي يمثل حوارًا مشتركًا قبل ظهور الرومانسية، وبعد الرومانسية أصبح الأسلوب الأدبي قناعًا. وإمرسون قد يكون أول مَن يخبرنا أسلوبه بالكثير. ومن ذلك أن الرتابة في نثره مثلًا، هي في النهاية حدود مفروضة على الأقنعة التي تحولت إلى الحالة الجوانية، حيث إن كل شكل من أشكال مزاجنا يُعدُّ ظلًا لقناع ما. ومقالات إمرسون، التي تحمل الوقع المغامر، هي كفاح ضد الماضي الذكوري البيوريتاني. وهذا سبب وقوعه في شرك الأنا الأخلاقي المقيَّد بحدود حادة. فمذهب التعالي والتفكير المجرد، ينشد الاتحاد مع الطبيعة برفضه القوانين والمؤسسات. إلا أن شلل الذات نفسها بفعل ثقافتها، هو العقبة أمام الاتحاد مع الطبيعة عند إمرسون.

إن صراعات إمرسون تبدو واضحة هنا في استعارته الخاصة بمقلة العين الشنيعة: «واقفًا على الأرض المكشوفة – رأسي يتحمَّم بالهواء المرح، راسيًا في فضاء لا حدود له – كل

(1) Selected from Emerson, 236, 235.

(2) Ibid., 168.

الأنانية الوضيعة تتلاشى. أشعر أني مقلة عين شفافة. أنا لا شيء. أرى كل شيء. تيارات الوجود الكوني تدور من خلالي. وأنا جزء من الله»[1]. هنا إلهام ينتمي إلى الرومانسية العليا، وعين تنتمي إلى الرومانسية المتأخِّرة. تقول باربارا پاكر Barbara Packer: «إن مقلة العين عند إمرسون، قد أثارت كثيرًا من الازدراء، منذ ظهورها الأول في الطبعة الأولى من مقالة الطبيعة». فمقلة العين- كما تشير پاكر- هي إضافة لاحقة للموضوع الأصلي في الصحف[2]. وإمرسون يحاول إزالة العوائق بين الرجل والطبيعة. إن مقلة عينه- بهذا المعنى- هي نسخة من قيثارة الريح الرومانسية: فـ«التيارات» التي تدور عبره أو من خلاله، تذكرنا بالرياح الغربية التي تجتاح شلي. وإمرسون يكثف من خنوثة القيثارة إلى حد مريض. فهو في سلبيته تجاه قوة الحياة، لم يعد يغني بل يرى فحسب. وكما بيّنت سابقًا، فإن الرؤية بلا فعل مبدأ أساسي من مبادئ الرومانسية الانحطاطية المتأخِّرة. وإمرسون يحسد العين الشرقية صوفية الرؤية، لكنه لا يمكنه الهروب من ثقل الصلابة التاريخية للأقنعة الأوربية.

وتتمتَّع مقلة العين عند إمرسون بالخاصيتين اللتين وجدناهما في نثره: **التنميق الزائد** ovetundity وشبه الشفافية translucence. فمقلة العين ضخمة جسيمة، مثل منطاد راسٍ لا يمكن لوحي إمرسون أن يرفعه. و«الأرض المكشوفة» عارية، حاسرة مثل رأسه الوليد «المستحم»، أو المعمَّد. مقلة العين ملموسة وأثرية، هي كتلة ضخمة، متجمدة ومهوّاة بنسيم الفجر. إن إمرسون مشتاق إلى الاندماج merge ولكنه لا يستطيع. والمقلة التي لا تحتوي على أي شيء يمكن أن **يحدث له**، ليست سوى كيس رحمي uterine sac، إنبيق زجاجي يدقق إمرسون عبره النظر، مثل القزم أو نموذج الإنسان المصغر عند جوته Goethe's Homunculus. فهو محبوس «في بطن حبة عنب» قصيدته «باخوس» Bacchus. المقلة هي حبة العنب السليمة المنتقاة، الجمجمة الأپوللونية للمفكر والمتذوق المحنك.

مقلة العين الشفافة هي- وعلى نحو دال لاحقًا- فكرة النمط الفاضح للذات، الذي وجدناه عند ملـڤيل. وتأخر الصورة هو العلامة على انحرافها الانحطاطي. تقول باربارا پاكر، «إن «العين» كلمة محايدة، ولكن «مقلة العين» تنطوي على شيء ما عجيب متنافر. فهي تنم عن كثير من غرفة التشريح»[3]. ونحن لدينا هنا بند جديد ينضم إلى قائمتنا المتّقدة لمظاهر البتر

(1) Ibid., 24.

(2) «Uriel›s Cloud: Emerson›s Rhetoric,» The Georgia Review 31, no. 2. (Summer 1977): 327.

(3) Ibid.

التي يتميز بها القرن التاسع عشر: الأسنان عند برينيس Berenice، ومشط القدم عند بلزاك، والقدم عند جوتيه، وشفاه كليوباترا، وأنف جوجول Gogol، والذقن عند وايلد، ومقلة العين عند إمرسون.

إن شبكة العين المنفصلة عند إمرسون بشعة وصادمة، لأنها عضو منتفخ ينتمي إلى صور الرومانسية المتأخِّرة: الجزء مفخم على الكل، نظرة ثابتة منعزلة. هذه الكرة من النسيج المستخلص تنتفض بفعل المرض. إنها الخنوثة الدائرية عند أفلاطون، منزوعة الأطراف، ومهجورة. وهروب إمرسون من الأنانية بوضوح، يمثل صورة أخرى من اليوروبورس uroboros الرومانسي، ذلك المسار الدائري الذي تلتقي عليه الذات مع نفسها. في أعماله الصحفية يقول إمرسون: «إن الرجل مثل الجزيرة، لا يمكن لمسه. جميع الرجال في فلك طارد لا متناهٍ»[1]. فَلك الذات الذي لا يمكن لسمه، يطرد الغزاة مثل قلعة، ولكنه أيضًا يطرد أو ينبذ، بالمعنى الجمالي. المقلة الطاردة هي بورتريه للذات انحطاطي الطابع، مثل الصورة الرهيبة لدوريان جراي. وإمرسون في صورة المقلة يقول إنه «جزء أو جزيء من الله». فلنحزم ما لدينا من أجزاء انحطاطية بخيط ذهبي، بيد أن هذا الطرد سيكون غاية في الثقل على البريد الجوي.

إن الشفافية، كما أوضحنا سابقًا، ظاهرة أپوللونية: إنها كثافة المادة الأنثوية مختَرَقة ومدحورة بالعين العدوانية الغربية. إذن ما الذي تفعله الشفافية الضخمة، المتعلقة بالعين، في منتصف احتفال الطبيعة؟ إننا قريبون الآن من التناقضات الكامنة في لب أعمال إمرسون. فهو يبدو وكأنه ينظر إلى الواقع عبر رؤية ديونيسوسية: «المسخ قانون الكون. وكل الأشكال ميسورة». إنه يتحدث هنا عن «اضمحلال وانزلاق جميع الأشياء»: «جميع الأشياء تطفو وتلمع». وهذا ربما يكون دفاعًا عن أسلوبه النثري الشارد: «صفة التخيل هي التدفق وليس التجمد»[2]. ومن ثم، فمن شأنه أن يفضل العملية الديونيسوسية على المحيط الشكلي والركود الأپوللوني. والمقالات تتشظى لأنه يعلق أو يوقف السيطرة الأپوللونية الرئيسية: فلا يوجد تصاعد أو تقدم هيراركي للحجة. النثر يكمن في التعددية، «وفرة وغزارة» ديونيسوسية. وللأسف، فإن هذه التعددية تمثل أيضًا تحللًا انحطاطيًا وإفراطًا شديدًا، وهو ما يصيب مقالات إمرسون بحالة من الجمود ويجعلها غير مقروءة.

غير أننا نرى إمرسون يستسلم للشعر، وليس للمقالة. فما هي التثبيطات التي يعانيها، عندما

(1) Journals, ed. Merton M. Sealts, Jr. (Cambridge, Mass., 1965), 5:329.

(2) Selections from Emerson, 276, 257, 255, 237.

يضع قناع الشاعر؟ لقد وصفتُ المقلة الشفافة كخنوثة قاتلة مكشوفة. إنها ذات تم إسقاطها مطهَّرةً من النوع/ الجندر، بل وحتى من التمدد في الجسد. إن الشعراء الرومانسيين دائمًا ما يكونون مخنَّثين واعين بذاتهم؛ فإمرسون يصف «الرجل رفيع الموهبة» بأنه «رجل-امرأة» لا يحتاج إلى زوجة. فهو يرى الرجل العظيم كمتلقّ أنثوي للقوة التاريخية، «مخه الانطباعي» يهتز نبوئيًا للمستقبل. غير أن ثيمة التقاطع بين الجنسين لا توجد لديه، إلا على نحو سريع الزوال. إذ أننا عادة ما نحصل على الشكل المضاد. وعلى سبيل المثال، يتحدث إمرسون في مقاله **الطبيعة** عن «الروح» كـ «خالق»: «إنه بلغته يجسد الرجل في جميع الأعمار والبلدان بوصفه الأب FATHER»[1]. هذه الضربة المبهرجة من الحروف الكبيرة، تومض مثل إشارة المصنع، تُعدُّ نوعًا شاذًا من أنواع التأكيد عند إمرسون، كما أن الإله- الأب الذي يذخر به هذا التوكيد، لا ناقة له ولا جمل في عمل رومانسي. في هذه اللحظة تحديدًا، نجد أن إمرسون قد استسلم لأجداده البروتستانت. والعنوان الاستبدادي الذي اختاره يأتي كمصل أو تعويذة، غايتها أن تحرس **الطبيعة** من طغيان قوة جنسية مضادة.

إن إمرسون نادرًا ما يذكر هؤلاء النساء اللائي تستمد الرومانسية قوتها منهن، بطبيعة الحال. فقصائده الرئيسية تصور الذكور: «أورييل Uriel»، و«مرلين Merlin»، و«باخوس Bacchus». والإناث القليلات المنتميات إلى النموذج الأصلي، لا يتم ذكرهن أو الاستشهاد بهن، إلا على وجه السرعة. ومن ذلك أن «مايا Maua» حجاب الوهم، لا يأتي ذكرها إلا في مقطع وحيد، و«أم الهول The Sphinx» ترِد في مقطع طويل مفعم بالنشاط، ولكنه ينتهي بالاحتيال عليها، وهزيمة القوة الأنثوية: «عبر ألف صوت/ نطقت اللعنة الكونية/ من يُفصِح عن معنًى من معانِي/ هو سيد كل كياني». هذا هو المُتمنَى، وليس ما هو كائن فعلًا. إذ لا يوجد رجل، ولا شاعر، ولا حتى أعظم السحرة، يمكن أن يكون سيدًا على الطبيعة الأنثوية. إن مخيلة إمرسون تبدو هنا منقسمة، بلا أمل: إنه يلبي درعًا بليكيًا Blakean على غاية وردزورثية Wordsworthian.

إذن نادرًا ما تظهر المرأة عند إمرسون، إلى درجة أنها عند ظهورها، تبدو حاضرة بقوة هائلة. فها هو يقول في مقالته القدر Fate: «إن الرجال هم على ما صنعته أمهاتهم.. عندما يأتي أحدهم من رحم أمه، تنغلق بوابة الهداية وراءه»[2]. إن هذا الدَّين المذهل، الذي يدين به الرجل للمرأة، هو الحقيقة المتشائمة. ومذهب الاعتماد على الذات عند إمرسون، الذي

(1) Ibid., 219, 350, 32.

(2) Ibid., 334.

وفقًا له أعلنت أمريكا استقلالها عن الثقافة الأوربية، هو أيضًا يمثل رفضًا لماضٍ أنثوي. إن إمرسون عالق كشاعر. فالرومانسية الإنجليزية تمكّنه من التحول بعيدًا عن تراثه العقلاني متجهًا نحو الطبيعة. غير أن غياب الأم الأمريكية اليافعة، يمنعه من تنشيط العنصر الآخر المهم من بين عناصر الوعي الرومانسية، ألا وهو النمط الجنسي الأصلي الذي لا يمكن كتابة قصيدة رومانسية من دونه.

إن أم الهول هي تجسيد لكل ما رفض شعر إمرسون إضفاء الحالة الجوانية عليه. فشخصية «باخوس» على سبيل المثال، تتجنَّب بعنادٍ العنصرَ الأرضي السفلي، الذي ينبغي أن يكون غريزيًّا من منظور التوحُّد الصوفي. وسرعة إيقاع القصيدة، وما تنطوي عليه من إثارة، ربما تكون منبثقة عن طاقتها التي تم توظيفها في المراوغة والتفادي. وباختصار، إن الأسطر المتعجِّلة هي نهايات، أو ختامات انحطاطية، انشطار ذاتي، وخط حدودي مجرور قبل أن يتم اقتحام الشاعر بالتحللات الضبابية للقوة الأنثوية. إن الخنوثة غير المكتملة عند إمرسون- كشاعر رومانسي- تضفي الغموض على الصورة العضوية للمقالة والقصيدة، وتسطح المزاج والنغمة، وتولج مقلة عين أپوللونية في قصيدة عن الطبيعة. وكقناع جنسي رومانسي، فإن «أنا» إمرسون نصف مولودة.

كان انفتاح الشعر الأمريكي على المرأة، قد أنجزه والت ويتمان Walt Whitman الشاعر المعجب بإمرسون. وويتمان يضم في سطره الشعري الطويل المرسَل، كلَّ ما يستبعده إمرسون. إذ أن العنصر الديونيسوسي الذي يخطئ إمرسون في تخيله بوصفه صورًا منعزلة، نراه إعصارًا ينغمس فيه ويتمان بلهفة وطموح.

إن ويتمان يخترع الأم- الطبيعة الأمريكية، تلك الدورة المائجة للميلاد والموت، متخمةً بالأشياء والأشخاص. فهي she «محيط الحياة»، و«الأم القديمة الشرسة». إنها ظلام فاسق ماجن، وليل بائد: «لتضغط من قريب على الليلة عارية النهد- لتضغط من قريب على الليلة المغناطيسية المغذية!» إن ويتمان هنا يصحِّح الأمومة الوردزورثية الخبيثة، من دون الرجوع إلى ثيمة مص الدماء عند كوليردج. فبغريزة شاعرية وليس بالتعلُّم، نراه ينعش علم نشوء الكون الخاص بعقائد الأم القديمة. فهو يتخيل حَمْلًا عالميًّا world-pregnancy عاصفًا: «تحث، وتحث، وتحث،/ دائمًا ما تحث المتناسلةُ العالمَ.. دائمًا المادةُ، وتزدادُ، دائمًا الجنسُ». وهو أيضًا يسمع «أصوات.. الحبال التي تربط النجوم، وحبال الرحم، وحبال أعضاء الأب»[1]. إن الأم التي تحتضن مثل هذا الكون الدعائي مزدوجة جنسيًا؛ فويتمان هو ابن عاشق son

(1) «As I Ebb›d with the Ocean of Life.» Songs of Myself, 21, 3, 24.

lover، وكاهن الإلهة المخنَّثة التي يتحد معها عبر التلبس، أو انتحال الشخصية. إنه لديه رغبة في هضم الوجود بأسره، داخل تلك الذات المتخيلة ككيس واسع رحب. فالكتالوجات الملحمية في قصيدة أوراق العشب Leaves of Grass هي التخصيب الذاتي الشره للشاعر، أو الانتفاخ الأنثوي، إنها بورتريه للفنان بوصفه أُمّا كبرى: رجل-امرأة، كوني(ة).

إن ويتمان يناشد الإقحامات الجنسية داخل نفسه. ويعتمد في ذلك التطابقَ والتعاطفَ الديونيسوسي تكنيكًا فنيًا له: «من كل لون وطبقة أنا، من كل رتبة ودين،/ فلاح، ميكانيكي، فنان، جنتلمان، بحار،/ سجين، عاشق، جلف، محام، طبيب، كاهن». هذه الأقنعة المتعددة، من قواد إلى كاهن، تسوية مراتب سلسلة الوجود العظمى بعضها ببعض: فـ «الأمومة كالأبوة». إن ويتمان يمارس إسقاطات متقاطعة جنسيًا بين الذكورة والأنوثة: «أنا الممثل، وأنا الممثلة»، أو «الأرملة التي لا تنام»، أو «فتاة تتجمل لزائرها الجنتلمان». شعره يستوعب كل مخلوقات الأرض. سلسلة تضم قائمة من ثلاث دِسَتٍ من الحيوانات، والحشرات، والسمك، والنباتات.. من النمر إلى السلطعون، إلى شجرة البرتقال. «عشاقي يخنقونني» هكذا يقول ويتمان. إنهم ينادون باسمه «من بتلات الزهور، والكرمة، والشجيرات القصيرة». وهو، شأنه شأن كيتس Keats، يقلِّد توسُّع ديونيسوس في استخدام «وفرة» العالم الناضجة. فهو يفجر كل عائق: «يفكك الأقفال من الأبواب!/ يفكك الأبواب نفسها من مفاصلها!». إذ لا يجب أن يكون ثمَّة حصر، أو حبس أپوللوني؛ فالخصوصية أو النقاء رُقَع عقيمة، تنحسر عن الكلية. وتنطوي قصيدة أوراق العشب Leaves of Grass على شمولية داعرة مختلطة promiscuous. فديونيسوس الديمقراطي يوسِّع من دلالة الرفض، والقطع، والسلخ: «المشوَّه، التافه، المسطَّح، الأحمق، الحقير»؛ التبن، والقش، وشذرات الخشب، والبذور، والبروتين البحري/ غثاء، قشور من صخور لامعة، أوراق الخس المالح، خلّفها المد». الرجل المسيحي اليهودي يحكم هذا العالم، ولكن الرجل الديونيسوسي محكوم بهذا العالم. ويتمان يؤلف بين الأضداد: «هل أنا أناقض نفسي؟ أنا كبير، أحتوي التعدديات»[1]. الانحراف متحول الأشكال عند ديونيسوس يطيح بالتصنيف الأپوللوني والهيراركية.

لقد تحقَّقت نبوءة إمرسون بالشاعر كمحرِّر، على يد ويتمان الذي يُعدُّ شعره الثورة المتحرِّرة، «تفيض عن القياس» مثل أنطونيو في مصر. إن شعره يجعل كل الأشياء في حركة، في ظل تدفُّق الطبيعة. فوفق بنيتها المنطلقة وتحولاتها الدائمة، تُعدُّ قصيدة **أوراق العشب** نموذج الشعر الديونيسوسي الأكثر كمالًا في الأدب. فهي تنحدر من تراتيل قديمة، تسمِّي

(1) Ibid., 16; The Sleepers; Song, 33, 45, 24; «As I Ebb'd»: Song, 51.

الخصائص والثمار، والمحاصيل، والحيوانات في الأرض الأم؛ لإيقاظ وتنبيه خصوبتها. وتأتي مظاهر الضعف عند ويتمان أيضًا من انتمائه إلى الديونيسوسية التي تسيء إلى الصورة والعفة الأبوللونيتين. فهو في أفضل حالاته، نراه يتمتع بجلال پندار[1] Pindar؛ وفي أسوأ حالاته يكون زاعقًا أخرقَ، مثل نبّاح الكرنـڤال. ولكن لنتذكّر سابقة إمرسون غير السعيدة، حين لم يستطِع أن يكون ديونيسوس لوسيوس Lusios (المحرِّر) بسبب تنقيحه الفكري.

إن ويتمان يسعى مثل بودلير، إلى فضح المسيحي والبرجوازي. فهو قناة «الأصوات المحرمة،/ أصوات الجنس والشهوات.. أصوات بذيئة نقّيتها أنا وحوّلتها». إنه إذن يمارس انحرافًا أو تحويرًا آخر من الماضي البروتستانتي. فالبروتستانتية- كعقيدة زهد وتقشف خاصة بالحياة الداخلية- تمجد الأفعال، ولكنها لا تمجد الأشياء. وقصيدة أوراق العشب الوثنية، تجتاح خضمًّا من الأشياء المعاد ولادتها في ذاتها، فتجرد الأفعال من بعدها الأخلاقي، بحيث لا تعدو كونها هنا، سوى مجرد خبرات. وتلك الإرادة البيوريتانية التي نراها هامدة في حمّام تركي للارتخاء الأنثوي، تُسقط ما يميِّزها من حس المواجهة والكفاح. إن ويتمان يتحدَّث عن «الرياح التي تدلِّك أعضاءها الجنسية الناعمة فيَّ»، أو يرى «الرجال الشبان يسبحون على ظهورهم، وبطونهم البيضاء تنتفخ للشمس»[2]. لا يوجد انتصاب في هذا العالم. حيث القضيب حاضرًا كثمرة ملقحة مرقَّطة يستثيرها النسيم، أو كدرنات لامعة مصقولة فوق سطح الماء. كما لا يوجد في قصيدة **أوراق العشب** توتر أو انضباط، لأنها تجعل الواقع الأنثوي الضعيف فائق الحضور.

إن تعددية ويتمان الديونيسوسية، تعددية توفيقية وتوليفية وثنية؛ كما يظهر ذلك من خلال مناشداته لـ «أوزوريس، وإيزيس، وبلوس Belus، وبراهما Brahma، وبوذا»[3] تلك المناشدات المستلهَمة من إمرسون. وها هو لورانس D. H. Lawrence يشكو من أن «أغنية عن نفسي» لويتمان، تلك التي تتسم بالجشع، تحيل النفس إلى «ثريد» و«خبيصة» و«الحلوى المربعة ذات الهوية الواحدة»[4]. ومثل الهندوسية في رواية فورستر Forster طريق إلى الهند A Passage to India (وهو عنوان آخر قصيدة لويتمان)، نطالع حماسة في تمجيد واستغراق كل ما يُثنِي على حالة انهيار في وضع من عدم الاكتراث. إلا أن ويتمان الذي

(1) شاعر غنائي إغريقي قديم (552-443 ق.م) [المترجم].

(2) Song, 24, 11.

(3) Ibid., 41.

(4) Studies in Classic American Literature, 165-66.

يصور نفسه عذراء الرحمة Madonna dell Misericordia التي يلتف في عباتها الحنون مائة شخص، لم يفلح أبدًا في اندفاعه الديونيسوسي نحو رحابة هوية واحدة. إن ويتمان مثل إمرسون بمقلته الثقيلة، يرى أن إرادة الاندماج يعوقها حجاب لحيم، ألا وهو ذاته المثيرة للمتاعب. وتؤكد قصيدة أوراق العشب على الوحدة، ولكنها تبرهن على الانفصال. فأغنيتها العبقرية بعنوان « أنت المثير للعناق Embraceable You»، تستخرج الواقع لملء الفراغ المنخور. وهذا الشعر الذي يبدو أريحيًا كريمًا ممسوخًا بغموض أخلاقي، تُعدُّ تلصصيته الانحطاطية هي أكثر الملامح اتقادًا فيه. ومثل رواية موبي ديك، فإن قصيدة أوراق العشب عمل ينتمي إلى الرومانسية العليا، ولكنها مغواة بدوافع رومانسية متأخِّرة.

إن ويتمان يحب التخيُّل المتمهِّل عبر أسرّة النوم والمرض. وهذا ذوق أدبي لديه، يستخدمه فيما بعد لرصد أثر الحرب الأهلية في المستشفيات. وتُعدُّ قصيدة ويتمان النائمون The Sleepers التي أقارنها بقصيدة بليك «فرح الوليد»، هي شعر حماسي طربي حول هذا الموضوع: «أجول طوال الليل في رؤيتي/ أخطو بأقدام خفيفة، وبسرعة وبلا ضوضاء، أخطو وأتوقف/ أنحني بأعين مفتوحة على الأعين المغمضة». إنه يقف في الظلام، يمرر يديه «بنعومة إلى وعبر البوصات القليلة منهم»، وهو يمضي «من جانب فراش إلى جانب فراش آخر»، يزور الأطفال، والجثث، والسكارى، والمستمنيين، والحمقى، والأزواج، والأخوات، وكل من هو نائم أو ميت.

تحدَّث ميلتون كيسلر Milton Kessler، في إحدى حلقاته الدراسية، عن ذلك «التغوُّل ghoulishness»، و«الولع بالشهوانية والفجور prurience» البادي في قصيدة النائمون. فالشاعر يومئ «إيماءة سحرية إلهية» إلى هؤلاء النائمين الذين يشبهون «الأجنَّة»: «فهو يخلقهم.. جميعهم، بلا قوة ولا حيلة أمامه». كما أن تعاطف ويتمان وتوحده يقومان على العدوانية والغزو. فالقصيدة تنطوي على حالة من الاستبداد مرتبطة باشتهاء النظر skopophilia، أي أن تلك العين القادرة على كل شيء، تفرض السلبية على أشيائها وأهدافها، وتتكر عليها وعيها الشخصي. وويتمان، العدو الديونيسوسي بطبيعة الحال للهيراركية، ينشر جميع أنواع البشر أمامه من أفق إلى أفق، في حالة خضوع مذرية. فالنائمون هم مادة تنتظر وقع الأثر من عقله. وتعديه الإجرامي، في انتهاكه لأحلامهم ولغُرف نومهم أيضًا، لا يخلو من إثارة إيروتيكية صامتة. ومن ثم، فإن القصيدة تُعدُّ نوعًا من الجنسية النفسية إذ تقتحم وتتدخل، ويُعدُّ ويتمان- بهذا المعنى- هو مصَّاص الدماء المتجوِّل ليلًا.

وعلى طريقة بليك، يزعم ويتمان أنه يحطِّم القوانين الكاذبة، مبطلًا بذلك السرية الجنسية،

والخجل. غير أن استعراضه الفكه هو مجرد قناع. فقصيدة النائمون تبين لنا منظوره للتخفي الذاتي. وكما في قصيدة «كوبلا خان» لكولريدج، فإن أعين الحشد مغمضة عن الشاعر، ولكن الشاعر هو هنا الذي يغمضها. وقصيدة النائمون تمثل تجوالًا ليليًا في مدينة الموتى. إن علاقة ويتمان بالناس علاقة مكثَّفة. فهو لا يحتفي حقيقة بكونهم آخرين مختلفين، لهم هوياتهم المتعدِّدة، حيث إن هذه الصفات هي التي تُلحق به لعنة العزلة. ومن هنا، فهو «يلفهم» في ليل بائد، ويغرقهم في ديمقراطية التحلُّل. ومظاهر إخفاء الذات، تلك المظاهر المبهمة عنده، تمثِّل الانغلاق الانحطاطي. إن ويتمان لديه روح أخت تنتمي إلى الرومانسية المتأخِّرة في الأدب الأمريكي. إذ تبدو التلصُّصية الانحطاطية عنده، وكأنها إرهاصًا وتطلُّعًا للخبرة والحنكة المختصَّة بالموت، والتي تتميَّز بالشهوانية عند إميلي ديكنسون. وعلى غير المتوقَّع، فإن ويتمان محطم الأوثان الجنسية، والناسكة العانس ديكنسون، يشتركان في الحساسية المنحرفة نفسها.

كذلك فإن الشجاعة الجنسية عند ويتمان، ليست أيضًا كما تبدو عليه. فعدم قدرته على الثقة بما يحمله شعره من رسالة خنوثية، جعله يُمضي وقتًا طويلًا في استعراض الفحولة، التي ثبت منذ بداية وقتها أنها فحولة كاذبة. فهو بروعة يصف نفسه «كمشتاق، فظ، صوفي، عارٍ»، وأيضًا «عاصف، شهواني، يأكل، ويشرب، ويربي». وهو يستنكف «المحايدين والمخصيين» لصالح «الرجال والنساء الناضجين بكامل عتادهم»[1]. وهذه ليست سيرة ذاتية، وإنما سيرة نفسية. أي أن مثل هذه التأكيدات الخيالية، تشكِّل الأقنعة الذكورية في قصيدة **أوراق العشب** التي تتميَّز بالازدواجية الجنسية. والحقيقة أن الأم المخنَّثة تتمتع لديه بقوة هائلة. وهذا المفهوم يعني أن الذكر الفرد لا ضرورة له. ومثل الثائر المنتقم عند بلزاك ذاك الذي جمع حاشيته؛ ليقتحم العالم الأنثوي للمخدع الشرقي، فإن ويتمان لا بد وأنه يبالغ في التشديد على ذكورته، كي يستعيد جنسه في ظل اجتياح الطبيعة الأنثوية لشعره.

وبسبب توحد ويتمان مع الأم الكبرى، فإن «الذكورية» هي القناع الأكثر ضعفًا من بين أقنعته. إذ من شأن الذكر الكاذب عنده، أن يقفز مثل بالون عيد الميلاد. ولنتذكَّر أن سوينبرن الذي كانت الأم المحيطية الشهوانية عنده مستلهَمة من الأم عند ويتمان، لم ينتابه القلق الجنسي في هذا الوضع ذاته. فهو يرحِّب بخضوع الذكر للمرأة، ربما لأنه كان يتمتَّع بسلطة ساد، وخلفه بودلير. كما أن سوينبرن المنتمي إلى الطبقة العليا، قادم إلى الشِّعر من عالم صالون الأخلاق، أما ويتمان فلا يمكنه الهرب من ماضيه البروليتاري، حيث الرجل يكون رجلًا بالعمل والقوة

(1) Song, 24, 11.

العضلية. ومن هنا، فإن قصيدة **أوراق العشب** تجعلنا ننصت إلى الجلجلة المرهقة لخيالي مُخلِص.

وعلى الرغم من أن اشتهاء النساء لم يرد لديه في صورة محاكاة مضحكة، فإن ويتمان لم يكن أبدًا كارهًا للنساء: «أقولها: إنه من العظيم أن تكون امرأة تمامًا، مثلما هو عظيم أن تكون رجلًا/ وأقول إنه لا يوجد ما هو أعظم من أن تكون أمًّا للرجال».. إنه يمجد حتى ميكنة التناسل. وويتمان- على خلاف ملـڤيل- يشرح وبحماسة متَّقدة: «الرحم، والأثداء، والحلمات، ولبن الثدي، والدموع، والضحك»، ويتحدث مثل كيتس عن «ضرعٌ قلبيّ» يشرب من شعره. أما رغبة الغيرية الجنسية، فموضوع آخر. فالإيروتيكية الحقيقية في قصيدة **أوراق العشب**، تمضي نحو الذكور الرياضيين في صور تنتمي إلى مشاهد الإلياذة، مشاهد ألم اللذة: «أرى سبَّاحًا عملاقًا جميلًا يسبح عاريًا عبر دوامات البحر.. أرى جسده الأبيض، أرى عينيه الجسورتين». لقد تحطَّم على الصخور، «مضطربًا، مرتطمًا، مصابًا برضوض»، الأمواج ملطَّخةً بدمائه: «تدحرجه، تؤرجحه، تقلِّبه/ جسده الجميل محمول على سطح الدوَّامات الدوَّارة.. وسريعًا في لمح البصر، يحمل الماء جثة الشجاع»[1]. ويتمان المتلصِّص، نورس يحوم، يتمتَّع مترفِّهًا بالشقوق الحمراء في الجسد الجميل. هذا المشهد يجمع بين كفاح أخيل مع إله النهر سكاماندر Scamander، وبين ضربات أوديسيوس ضد صدع البحر. ولكن أبطال هوميروس نجو أحياء. أما ويتمان، فيفضِّل سيناريو جنسيًّا بطابع الرومانسية المتأخِّرة، سيناريو سادومازوخي شهواني، وينتهي بالاستشهاد على أيدي الطبيعة.

وبالنسبة لويتمان، فإن الفعل المثلي الجنسي وإشباعه، هو فعل غير وارد، ولا يتصوره عقل مثلما يتصور أي فعلٍ آخر. لذلك فظهور الإيروتيكية أي في نص من نصوص ويتمان يظل قرين الإثارة، أو التعلّق التلصصي الانحطاطي. فهو عندما يدخل إلى مشاهده الجنسية، بدلًا من الإحجام عنها، في حالة من اللامبالاة الطيفية، نراه سلبيًّا تجاه الأفعال الجنسية المستبعدة. فهو مثلًا يتذكَّر: «كيف استقر رأسُكِ على ردفي، وتقلَّب بنعومة عليَّ/ وأزاح القميص من على عظم صدري، وأولجتِ لسانكِ في قلبي العاري- المكشوف/ ووصلتِ حتى تحسَّستِ لحيتي، ووصلتِ ثانية، حتى أمسكتِ بقدمي». هنا إذن، وعلى خلاف كريستابل التي سرقت لسانها باغتصاب مثليّ، يحصل ويتمان على لسان آخر، يتلوَّى عبره مثل الثعبان، مستحثًا إياه على الانتشاء باللغة. وموضوع «الرفيق» هنا هو فنتازيا البطلة الذكر، التي استشهدتُ بها في ما يتعلَّق بالشاعر سوينبرن: «أنا الإطفائيُّ المحطَّم بعظم صدري المكسور/ الجدرانُ المتهدِّمةُ

(1) Ibid., 21; «I sing the Body Electric»; Song, 28; The Sleepers.

دفنتني تحت حُطامها»[1]. هذا هو عظم الصدر المكسور بلسان الذكر، نوعًا من فض بكارةٍ جنسيٍّ مثليّ. رجل الإطفاء محطم برحم متفجِّر، مثل «الجدران الملتهبة» المرنة عند پو. «رفاقي.. رفعوني إلى الأمام برفق»: مثل كويكيج يولِّد تاشتيجو من رأس الحوت، فإن رجال الإطفاء عند ويتمان يجرُّون الشاعر من طريق الجسد الأمومي المسدود. المشهد يمثل پييتا بطابع الرومانسية المتأخِّرة، مع كون ويتمان هو عمومًا ابن الأم العاشق المذبوح.

الرغبة في قصيدة **أوراق العشب** هي رغبة مثلية، ولنفس سبب كون القضيب ناعمًا: الاستحالة الفيزيقية للاقتران بالأم الكبرى التي تبدو جبلية الضخامة، مثل العملاقة عند بودلير. وكيف يمكن لذلك أن يحدث بينما الجسد الذكري مبتلَع في هول ضخامة الطبيعة. كما أن إخفاق الرجل عضليًا، يتظاهر عند ويتمان بأن: القناع الذكري الذي يبتغيه مقزَّم إلى درجة تنمحي معها أية دلالة له وسط غزارة كونه الخنوثي وكثافته. وكما هو الحال عند سوينبرن، فإن الاتحاد لا يكون جنسيًا عبر الأعضاء التناسلية، بل اتحاد فمّيّ. ويتمان إذن يستنفذ عالمه الشيئي، تمامًا مثلما استنفذه هذا العالم. وأسلوبه الشعري ابتهال جنسي، دفقات ممتدة من التضرع، تهيئ الذات لغزوها من قبل الأم الشاملة التي هي المادة الشاملة. ومن ثم، فإن قصيدة **أوراق العشب**، تنطوي من حيث الشكلِ والمضمون على السيولة الخاصة بديونيسوس النسائي. إذ يصرخ الشاعر، «أيها البحر! حطِّمني ببلل الغرام». أو في رؤية جديرة بما جاء في **الباكشاي** Bacchae: «بحور من شراب لامع، تتشرَّب به السماء»[2]. غير أن ويتمان لا يتمكن من التغلُّب على جماعة تابعات ديونيسوس Maenadic community. فشعره عامر ومأهول بهن أكثر من شعر وردزورث، ومع ذلك فهو يعاني الوحدة المؤلمة نفسها. إن ويتمان مثل هيرمافروديت السوداوية عند سوينبرن، واقع في شرك الوحدة الجنسية. خنوثته الشخصية، امتياز ولعنة في آن معًا، إذ تمنعه من الوحدة مع العاشقين، ذكورًا كانوا أو إناثًا. فليست هناك حميمية حقيقية عند ويتمان. ولذلك فإن شعره بديل عن الحميمية وسجل للانحراف عنها.

وكقناع جنسي، فإن ويتمان الوحيد، خالق- الكون، هو المخنَّث الذي وصفتُه باسم الإله «خـپر» Khepera، ذاك المحرِّك المصري الأول، المستمني الذي يرمز أيضًا إلى العالم الرهباني الغامض جنسيًا عند كل من أوبراي بيردسلي Beardsley، وجان جينيه Jean Genet. وربما كان سارتر يصف ويتمان عندما يقول، «جينيه يكون في كل شخصياته وهم

(1) Song, 5, 33.

(2) Ibid., 22, 24.

بدورهم؛ وردة، كلب، قطة، نبات. فهو يجعل من نفسه كل الرجال وكل الطبيعة»[1]. إن هؤلاء الفنانين الثلاثة ويتمان وبيردسلي وجينيه، هم مفارقة منحرفة للخصوبة والسلبية. عند كل واحد منهم تزدهر المخيلة ذاتية الإيروتيكية في سجن الذات الحديثة.

إن هنري جيمس الذي يُعدُّ بطبيعة الحال روائيًا اجتماعيًا، هو رومانسي من مرحلة الرومانسية المتأخِّرة الانحطاطية، وهو ما يميز كتابته بالفرادة والاتقاد. ونقده شديد التملُّق. وكانت النتيجة هي إعمال مقص الرقابة الأكاديمي في المخيلة المنحرفة انحرافًا رائعًا، مثلما حدث مع كل من سبنسر وجوته. إن روايات جيمس الأخيرة التي نُشرت في بداية القرن المنصرم، تنتمي شأنها شأن **الموت في فينيسيا**، إلى أواخر القرن. ومن ثَمَّ لا يوجد خيال إنجليزي آخر، مشحون وحافل بالتنميق والتزيين الاسكندري، علامة على الأسلوب «المتأخِّر late». والرواية الاجتماعية الإنجليزية، كما نوهت سابقًا، تتمتع بقليل من المخنَّثات أو/ والمخنَّثين. لذلك فإن الصور الجنسية المعكوسة عند جيمس، هي عبارة عن أعراض لرومانسيته الباطنية.

ولامبرت ستريثر Lambert Strether أكثر أبطال جيمس سلبية، يظهر في رواية سفراء Ambassadors (1903) باسمه النحيل المرتجف. فهو الذكر الحيي الوجِل الخاضع، خوفًا، لنساء مهيمنات. فأثناء تفكيره في خطيبته السيدة نيوسم Mrs. Newsome، يتذكر تلك المرة «عندما صمد بكأسه الصغير العَطِش تحت انهمار دلوها»، إنها ملآنة، وهو فارغ. والسيدة نيوسم، نقيبة grande dame من نيو إنجلاند New England، هي نموذج ثرثار من ربة الشعر، أو إبريق الشاي المنفوخ، تجسِّد قوة عظيمة جياشة، جارفة للشخصية القضيبية، إذ تنهمر مثل الشلال لتصب في ضآلته. وستريثر هذا يصف الوعي بأنه «جيلي بلا حول ولا قوة»، ينسكب في «قالب الحياة الصفيحي»[2]. وعند جيمس، لا تحدث مثل هذه الأفكار المتحسرة الحزينة، سوى للرجال.

إن شخصيات الخُطَّاب عند جيمس، يمكن أن تكون مشؤومة بالمرض. ففي حديثه مع أصدقائه، يشعر ستريثر وكأنه «الغسالة تتفهَّم توفيق ونجاح العصَّارة». والمرأة كعصّارة: حتى الغسالة، فهي ساحة الانتصار الأنثوي للإرادة. وفي رواية **موت الأسد** The Death of the Lion، التي يتسمَّى فيها روائيان بأسماء مخنَّثة مستعارة، حيث تشبه العلاقة بين السيدة ويمبوش Mrs. Wimbush ونيل بارادي Neil Parady تلك العلاقة بين السيدة نيوسم

(1) Saint Genet, 353.

(2) The Ambassadors, ed. R. W. Stallman (New York, 1960), 208, 134.

وستريثر. ثمَّة «قوة عنيفة عمياء»، فهي «مبنية من الحديد والجلد»، أما هو، فمبنيٌّ من «كاوتش هندي». إن السيدة ويمبوش تمثِّل طوطمًا جسورًا وقحًا، قاطرةً تدوس على دمية، وتسوِّيها بالأرض. إنها تشبه السيدة لاودر Mrs. Lowder في رواية أجنحة اليمامة The Wings of the Dove (1902)، تلك التي تُعدُّ «مقذوفة هائلة الحجم، معبَّأة وجاهزة للانطلاق». حتى أثاث منزل السيدة لاودر، يبيِّن لنا أنها «مؤكِّدة على الذات» جدًا وبشكل سوي، ومنتصبة بعدوانية»، إنها «سيارة الطاغوت» حافلةً بـ «أوثان أو معبودات غريبة»، الخبرات الصوفية لأثاثها الضخم. الأرملة الجيمسية النبيلة، بطيئة، ديزل ساحق، إنها تخطو بمقدمة ناهدة مثل مقدمة السفينة التي تتصدرها الخُطافات القابضة. والسيدة لاودر توجِّه حديث العشاء، كما لو كانت توجِّه مركبًا، وتستأنف «رحلتها وسط الجزر بطرطشة رفَّاس مركبها»[1]. وبتحريكها رفَّاس المركب تحريكًا يدويًا، تنوء المَضْيَفَةُ بعبء حمَّالة تعذيب طافية- تبدو مائدة العشاء مثل رافعة الميدوسا Raft of the Medusa.

إن نساء هنري جيمس يتمتعن بسلطة فطرية، بينما الرجال يبدون في حالة تقهقر. مِرتون دنشر Merton Densher، البنفسج المتقوقع، في رواية أجنحة اليمامة يفكِّر في «إنه مارس التفكير أكثر كثيرًا، بلا شك، ومنذ اليوم الذي ولد فيه، من ممارسته الفعل». هذا قدر مفرط من التفكير، يضفي الغمام على تعريف الذكر لذاته. فدانشر خاضع لكل من السيدة لاودر وابنة أخيها كيت كروي Kate Croy، تلك التي يعرض عليها «سلبيته الصافية»؛ فهو يتمتَّع بـ «التفرُّج البحت»، أما كيت فهي «الجندية التي لا يسوؤها عيبٌ فيَّ، وكأنها دائمًا في عرض عسكري». ونراه يقول عنها بتلذُّذ: «آه، إنها مستبدة جدًا». إن هذا البطل الخفيف المائع wishy-washy عند هنري جيمس دائمًا ما يمارس سجودًا لفظيًا صاغرًا تجاه سيدته الآمرة. ولنسمعه يتحدث إلى كيت: «'أنتِ جبارة!' 'بالطبع أنا جبَّارة!'.»[2]، تلك لحظات على شفا الاستهجان بسبب تأثيرها الواضح، ثمَّة مرض مستور تحت حجاب من السخرية. إنها مثل قنفذ قابع راسخ تحت مفرش المائدة. ولنتذكَّر أن وايلد أكثر أمانة في السماح لليدي براكنل وجوينلدون بالهيمنة على خصوم ذكور يتميزون بالجرأة. أما جيمس باستخدامه أبطاله في مناورته باتجاهات تبجيله، يجعل من نفسه مخنَّثًا بلاطيًا، مغازلًا متملقًا في بلاط الملكة.

(1) Ambassadors, 305. The Complete Tales of Henry James, ed. Leon Edel (Philadelphia, 1964), 9:95. The Wings of the Dove, ed. F. W. Dupee (New York, 1964), 124, 61, 71, 118-19.

(2) Wings of the Dove, 420, 359, 242, 241, 278, 257.

وتبدو عبوديته نسخة أخرى من ذلك الإجلال العقائدي لمصّاصات الدماء الرومانسيين، الذي رأيناه عند كل من آلان پو، وبودلير، وسوينبرن في أعمالهم.

وكقناع جنسي، فإننا نرى الذكر السلبي يرتد- عند هنري جيمس- إلى صورته فيما قبل المرحلة المتأخِّرة الانحطاطية. فمن الناحية الوراثية، يُعتَبر السقيم رالف توشيه- في رواية **بورتريه ليدي** أو **صورة سيدة** The Portrait of a Lady (1881)- نصف أنثى. كان أبوه «أكثر أمومة» وأمه «أبوية»، بل و«حاكمة gubernatorial». إنه اقتران بمحض المصادفة بين زوايا ذات صلة ببعضها بعضًا: «فهو يتمايل في مشيته، ويتعثر، ويتلخبط بطريقة تنم عن عجز وقلة حيلة جسدية هائلة». هذا الأخرق الذي يشبه اللعبة المتحركة، يتحدث عن انصياعه للبطلة المقدامة: «إيزابيل آرشر Isabel Archer لعبتْ عليّ- نعم لقد لعبت على الجميع. ولكنني كنت سلبيًّا للغاية»[1]. هنا الذكر الجيمسي Jamesian يضع نفسه تحت تأثير القوة الأنثوية، مثل مريض يخضع لعالم تنويم مغناطيسي. وهو لا يتألَّق إلا في حالة الانعكاس reflection، كانعكاس القمر الذكر للشمس الأنثى.

وفي أعماله الأخيرة، نجد هنري جيمس يستخدم إسقاط الاعتلال ليبرِّر خمول أبطاله. فبطل رواية الوحش في الغابة The Beast in the Jungle (1903) لا يتزوَّج؛ لأنه ببساطة وعلى طريقة بارتلبي Bartleby عند ملـڤيل، يفضِّل ألا يتزوَّج. فتواضعه العذري شكلٌ من أشكال وهن العزيمة، وانعدام الإرادة abulia في الزمن الحديث. الذكر الجيمسي- بامتقاعه وشحوبه الحضري- هو نسخة من بارتلبي، ولكن بحساب بنكي. فهو بتجنبه الزواج، يُعدُّ النقيض لمختَّثي عصر النهضة الإنجليز، المتناثرين حول المذبح من أجل الزواج. وهو مثل الآنسة موپان، يظل وحيدًا رغبة منه في حماية خنوثته، ولكنه- على خلاف موپان- يختار السلبية والركود، انتظارًا أنثويًا.

ولمنظومة جيمس السادومازوخية ضحايا من الإناث أيضًا. فهناك ثلاث روايات تنضم إلى ثيمة الوله السحاقي بالإذلال من امرأة دنيوية شابة. وقد أخذ جيمس هذا من رومانسة الوادي السعيد Blithedale Romance عند هاوثورن، التي تمثل كريستابل لكولريدج سلفًا أدبيًّا لها. فالرومانسية تتدفق مباشرة إلى حبكة رواياته الرئيسية. وإيزابيل الآمرة المهيمنة هي نفسها واقعة تحت هيمنة وتحكم مدام مِرل Madame Merle الذكية الجذابة التي تربطها بها علاقة إيروتيكية خافتة. حيث إن مِرل تحثها «على أن تعتاد» الرجال بهدف «احتقارهم». ورواية صورة سيدة تتضمن لحظتين مسرحيتين من الهيمنة والخضوع، تقوم على التجليات

(1) The Portrait of a Lady, ed. OscarCargill (New York, 1963), 34-35, 312, 111.

الرومانسية لمصَّاصة الدماء. اللحظة الأولى، عندما تدخل إيزابيل حجرة رسم، فتجد مِرل واقفة، وجلبير أوسموند Gilbert Osmond محب الجمال جالسًا، ينظر إليها من أسفل لأعلى. وفي هذا خرق للكياسة: فلا يوجد جنتلمان يجلس بينما هناك ليدي واقفة. مدام مِرل في حالة إمرة، خارج الإطار الاجتماعي. والحادثة الثانية هي التكشف المرتبط بذروة الرواية، حيث إيزابيل تكرر الوضع الخاضع.

«من أنتِ- ما أنتِ؟»، هكذا غمغمت إيزابيل. «ما علاقتكِ بزوجي؟ وما شأنكِ بي؟».

نهضت مدام مِرل بتمهل، تمسح قفازها، من دون أن تزيح عينيها عن وجه إيزابيل.

وأجابتها: «كل شيء!».

إيزابيل جالسة شاخصة نحوها لأعلى، ومن دون أن تنهض، كان وجهها أشبه بمصلي يكاد أن ينير.

ولكن نور عينيّ زائرتها بدا مجرد ظلام.

وأخيرًا غمغمت: «واحزناه!». وتراجعت إلى الخلف، مغطية وجهها بيديها. وكأن موجة عاليه تجتاحها، فقد صدق ما قالته السيدة توشيه. إن مدام مِرل تزوجتها!»[1].

إن مِرل، وعبر هاوثورن، هي إذن جيرالدين كولريدج مصَّاصة الدماء التي تثبِّت عينيها، وتتغلَّب على إرادة كريستابل الراكعة. حتى إن حركة تمسيد القفاز الموحية، تثير ذاكرتنا حول مشهد الإغواء عند كولريدج. فعبارة «مدام مِرل تزوجتها» تعني بلغة تلك الفترة أن مِرل قد رتَّبت سرًا لزواج إليزابيث، أي وجدت لها زوجًا. ولكنه وفقًا للغموض المنحرف في النص، فإن العبارة تعني أيضًا أن مِرل قد اتخذت من إيزابيل عروسًا لها. إن اتحادهما يتم على مستوى تآمري للعقلنة الشيطانية، حيث تنتصر مصَّاصة الدماء. «من أنتِ- ما أنتِ؟» مِرل (اسمها بالفرنسية يعني «الشحرور» أو «الطائر الأسود» blackbird) تمثل انبعاثًا للّيل الحيواني، اقتحامًا رومانسيًا لرواية اجتماعية.

ثم تصميم ظلالي مشابه، يحكم رواية أجنحة اليمامة. فشخصية ميلي ثيل Milly Theale حسنة الطوية، مسحورة بشخصية الجانية عليها كيت كروي «العجيبة المذهلة»، التي تشبه «فتًى مرحًا». إن ميلي مشغولة منهمكة بجمال كيت الكاريزمي. وهي بتجنبها قبول عرض الزواج من لورد مارك Lord Mark، نراها تقترح أن تتزوج من كيت بدلًا منه: «لأنها أكثر مخلوق وسامة وذكاءً وسحرًا رأيته في حياتي، ولأنني لو كنت رجلًا لكنت عبدتها ببساطة. والحقيقة

(1) Ibid., 227, 376, 477.

أنني أعبدها، كما هي على هذا الحال»[1]. لذا فإن مارك مطالبًا بالتصرف كنائب لميلي في امتلاك كيت. أم أن كيت سوف تصادر على هوية ميلي بمضاعفة أدوارها البالغة الراشدة من أجلها؟ تمامًا مثلما تفعل مصّاصة دماء كولريدج في الصباح التالي للإغواء.

إن أكثر حبكات هنري جيمس وضوحًا في ما يتعلّق بالعبودية، والفخاخ السحاقية، هي روايته **البوسطنيون** The Bostonians (1886)، التي يدين فيها إلى رومانسة الوادي السعيد The Blithedale Romance، وهو ما يسهل تمييزه فيها. فزنوبيا ذات الإرادة القوية في قصة هاوثورن، أصبحت أوليف تشانسلور Olive Chancellor الاستبدادية النسوية feminist العانس. وحاميتها وراعيتها ڤيرنا تارانت Verna Tarrant، هي ابنة عالم تنويم مغناطيسي، وهذه تفصيلة أخرى مأخوذة من هاوثورن. وأوليف شخصية عدوانية تجاه الرجال، تمامًا مثل مِرل «الجنس الوحشي، الملطّخ بالدماء، الخطّافون المفترسون». وبطبيعة ڤيرنا يتساوى «أن تكون مذعنة بسهولة، مثل أن تكون متكبرة». إنها من الناحية السيكولوجية المرأة التي بلا سند، ذات الأنوثة الصافية، تلك التي قابلناها عند كل من سبنسر، وساد، وبليك، وكولريدج، وبلزاك. إن بساطتها الجنسية تمثل فراغًا يجذب الضواري، ذكورًا وإناثًا. وإنني لأشك في أن الصراع على القوة في رواية البوسطنيون بين سيدة سحاقية غنية، وبين زير نساء أناني، على فتاة عذبة الأنوثة، يأتي من رواية بلزاك الفتاة ذات الأعين الذهبية. هنا السحاقية شخصية مخنَّثة شرسة، كما هي الحالة عند بلزاك، ونوعها الاجتماعي/ الجندر محل شك: «أيَّ جنسٍ كان هو برب السماء؟»[2].

إذن، هاوثورن بالنسبة لجيمس مثل آلان پو بالنسبة لبودلير، هو الناقل لسيكولوجية الجنس والسلطة الشيطانية عند كولريدج. ولولا ذلك، لم يكن لجيمس، الروائي الاجتماعي، أن يبقى على اتصال تخيلي عميق مع كولريدج. فالرواية الاجتماعية، كما برهنت سابقًا، تقوم على التحكم في أو استبعاد النموذج الأصلي الجنسي، مصدر الخلل العام والخاص. فالتسلسل المتمثِّل في كولريدج، وهاوثورن، وجيمس يضاهي التسلسل القائم بين بلزاك، وبودلير، وسوينبرن كخط لسلالة الإيروتيكية السحاقية. فزوج سحاقي واحد one lesbian couple ينكسر متشعِّبًا إلى ثلاثة أشعة للهوية. فالفنان المضطرب جنسيًا، يسقط نفسه على الفتاة السلبية التي تفسدها امرأة مهيمنة. ومن هنا يرى إدموند ويلسون Edmond Wilson ذلك التطابق الخنوثي عند جميع بطلات جيمس؛ فاهتمام هنري جيمس بـ«الفتيات غير الناضجات

(1) Wings of the Dove, 126, 331-32.

(2) The Bostonians, ed. Irving Howe (New York, 1956), 37, 337, 339.

اللاتي يكن أهدافًا للاغتياب أو الذم»، جاء في نوع من الاستقطاب لأخيه وليام في «معارضة للأنوثة والذكورة معًا»: «فقد كان داخل هنري جيمس دائمًا فتاة صغيرة بريئة، فرح بها وأحبها وحماها، ولكنها هي التي حاول لاحقًا أن ينتهكها، وهي التي حاول أن يقتلها»[1]. ويتمثَّل وجه الانحراف عند جيمس في **التكرار** الوسواسي القهري لهذه السيكودراما. فهو يكتب القصة نفسها مرارًا وتكرارًا مثل پو. والتكرار، حالة فردية معيبة، كما هو الحال في رواية **مرتفعات وذرنج**، تلك الغيمة المفروضة على صياغة الشخصيات ترمز إلى وجود الرومانسية وتدل على حضورها.

وتتفرَّد رواية **البوسطنيون** بمكانة خاصة وسط أعمال جيمس، مثل مكانة قصيدة **الموت الأحمر** بالنسبة لأعمال إدجار آلان پو. وذلك لاحتوائها على بطل «فحل». فباسل رانسوم Basil Ransom ذلك الجَسور، ليس واحدًا من الشخصيات الجيمسية الخرعة. كما أن تبديات السحاقية أكثر علنية ووضوحًا في هذه الرواية مما هي عليه في أية رواية أخرى. وهذان العنصران مرتبطان ببعضهما بعضًا. فالذكورية تظهر، بلا إضعاف لها أو تقليص، في رواية «البوسطنيون»، بسبب هذا الكمال الذي انصهر به جيمس مع ڤيرنا السلبية. فاندفاع أوليڤ وحميته السحاقية السافرة، تقبض عليه في حال من التحوُّل الجنسي، خالصًا من مخاطر التلوث بالذكورة. ومن هنا، فإن باسل، متروكًا لنفسه، يمكن أن يمتد إلى حدود نوعه الاجتماعي. وتحليلي القائم على النموذج الأصلي لقصتيّ الحرف القرمزي والحجاب الأسود للوزير، من شأنه أن يوحي بأن هاوثورن على نحو مماثل في رومانسة الوادي السعيد، قد أسقط نفسه- من خلال تبديل جنسي- على الفتاة الوديعة المهادنة التي تمثل هدفًا للسيطرة السحاقية. فهو بذلك يخترق الدائرة السحرية الأنثوية التي تُنكره في رواية الحرف القرمزي. وباستعارة موتيفة هاوثورن في رواية اجتماعية، فإن جيمس إنما يحيي هذه الموتيفة. فنحن في رومانسة الوادي السعيد نجد أن طاقات بناء المجتمع تُمنى بالفشل، وزنوبيا الانتحارية تعود إلى الطبيعة، مستغرقةً في «نهر الموت الأسود The Black River of Death» بقلبه «اللزج الموحل المليء بالعشب»[2]. غير أن أوليڤ تشانسلور تبدو مجرد شخصية أيديولوجية سياسية، سريعة الغضب، والتي تُعدُّ تجربته الصغيرة كيب كود Cape Cod لا صلة لها بالطبيعة السفلية الخطرة. وقيام هنري جيمس بتحويل الزوج السحاقي عند هاوثورن إلى رواية اجتماعية، هو بالضبط ما يشبه التطهير الطقوسي عند وايلد في مسرحية سالومي، عندما قام بتحويل مصَّاصة

(1) The Triple Thinkers (New York, 1938), 128.

(2) The Blithedale Romance, 274, 273.

الدماء فيها، إلى التوأم الأخلاقي المخنَّث جويندولن وسيسلي. ونظريتي مرة أخرى، هي أن الكوميديا الرفيعة دائمًا ما تمثل هزيمة للعالم السفلي. فرواية البوسطنيون هي رومانسة الوادي السعيد منزوعًا عنها شيطنتها. فهي تبين لنا دور كوميديا الأخلاق عند هنري جيمس كاستراتيجية لمقاومة التيار الرومانسي المنحرف، السابح خفية في بحر الأدب الأمريكي.

ولا توجد رواية من بين روايات هنري جيمس أكثر من رواية لفة البرغي[1] The Turn of the Screw (1898) إيضاحًا لما كان يجب استبعاده. اللعب فيها، أو ما تمتاز به من مهارة أدبية يتمثل في أن مربية تشارلوت برونتى Charlotte Brontë تغزو أركاديا خاصة بمنزل جين أوستن الريفي، فتصيبه بالاضطراب بفعل الإيروتيكية الهوسية عند پو. وكما سنرى، فإن هدف هنري جيمس المباشر، هو مسرحية أهمية أن تكون جادًا، التي أديت على المسرح قبل ثلاث سنوات من نشر هذه الرواية القصيرة. فخلال رعايتها لفتى وفتاة يتمتعان بـ «جمال ملائكي»، تقع المربية تحت خطر شيطانين معتمين، أو قاتمَيّ اللون على النمط الذي صوَّره بليك Blake، يمثلان تهديدًا لشفافية الأطفال الأپوللونية. پيتر كوينت Peter Quent والآنسة جيسل Miss Jessel «شيطانان fiends» مثليان عائدان من الأموات، هكذا انقلب الخدم إلى سادة، في حالة قلب أو عكس على طريقة ما كان يحدث في مهرجان عيد السترناليا[2] Saturnalian. وهما يمارسان ضغطًا كامدًا معوقًا على القصة[3].

إن رواية **لفة البرغي** توازِنُ بذكاء بين واقعية ووهم ما تحتويه من أشباح. وهنا يقول كينيث بيرك Kenneth Burke: «إن صراع المربية مع أشباح أسلافها، على امتلاك الأطفال، هو صراع غير جنسي. كما تم الحكم عليه بواسطة اختبارات حَرفية للشهوة الجنسية. ولكنها جنسية على نحو مبهم وغامض، جنسًا محاطًا في كل نقطة بحالة من التعمية mystification». فنحن نرى «طبقة تصارع أو تكافح من أجل امتلاك روح طبقة أخرى»، الكبار مقابل الأطفال

(1) من «برغو» كلمة تركية الأصل، وتعني المسمار القلاوظ. [المترجم].
(2) أحد الأعياد الرومانية. وكان يدوم من اليوم السابع عشر إلى اليوم الثالث والعشرين من شهر ديسمبر من كل عام، وكانوا يحتفلون فيه ببذر بذور العام المقبل، ويحيون ذكرى حكم زُحَل Saturn الذي لم يكن الناس ينقسمون فيه طبقات، والذي يتبادلون فيه الهدايا، ويتحررون من كثير من القيود، ويُلغَى فيه أو تنعكس- إلى حين- الفروق ما بين الأحرار والعبيد، فكان في مقدور العبيد أن يجلسوا بجوار سادتهم، ويصدروا إليهم الأوامر، ويتهكموا عليهم، وكان السادة يقفون على الموائد لخدمة العبيد، ولا يأكلون حتى تمتلئ بطونهم بالطعام. [المترجم].
(3) Great Short Works of Henry James, ed. Dean Flower (New York, 1966), 356, 402.

«تصنيف سابق على الجنس، ويقود إلى أسرار عبادة السلف»[1]. إن السلف يُعبدَون لمنع أشباحهم من الزحف على الأحياء. كوينت وجيسل مثل الناتشات، أو هاربيز Harpies، «الناتشات snatchers». فالشر الذي هدَّد بخطف الأطفال، يُعدُّ أكثر قوة وفحولة مقارنة بغموضهما. وشهوتهما للأَسْر المثليّ، لا الاتصال. فهما يحثّان ضحاياهما إلى الدخول في عالم جنسي مناهض للمادة. وهنا يتحدَّث جيوفري هارتمان Geoffrey Hartman عن «الاستجابة الخرافية لروح المكان»[2] عند هنري جيمس. فكوينت وجيسل هما **الأرواح الحافظة للمكان** Genii loci، حرَّاس منطقة قد يدخلها المرء، لكنه لن يخرج منها أبدًا. كما أنهما يبنيان بالتعايش لا بالدم، أسرةً غير مقدسة Unholy Family، مَنزلًا خارج القانون. وهذه رؤية أكثر شرًا وشؤمًا للبيت البغيض المتفرِّع إلى أربعة، ذاك الذي تحاول مدام مِرل- شبيهة جسيل- أن تجر إيزابيل آشر إليه.

شخصية المربِّية وصية من عالم يغيب عنه المالك، عالم في حالة من عدم الاكتراث شبه الإلهي، وهي في ذلك حالة تخيلية من مرحلة الرومانسية المتأخِّرة، تخلق سيكودراما من العبودية. وكما هو معتاد في الانحطاط، فإن العنصر المرئي هو وسيط الهيمنة. ففي الظهور الشبحي الأول، يقف كوينت على البرج ذي الشرفات، يحدِّق في المربية بـ «**نظرة جريئة قاسية**»، نظرة تنطوي على قدر من الحرية، ما يجعلها تنتمي إلى جنتلمان. وفي الظهور الثاني، نراه يقف خارج الشرفة ناظرًا إلى الداخل، محدِّقًا فيها بنظرة «عميقة وقاسية». وفي الظهور الثالث، نرى «امرأة متَّشحة بالسواد، شاحبة وخائفة»، تقف عبر البحيرة تحدِّق في فلورا الصغيرة (اسم من طراز بوتيتشيلي Botticellian). وقد «ثبَّتت» الطفل بـ «أعين مريعة»، بنوع من «غضب السريرة»[3]. وما تمارسه جيسل من تثبيت بصري، ينتمي إلى نموذج مصَّاصة الدماء وفق كولريدج. وما تحديقها هذا إلا تدخُّل منها في الطبيعة يصيبها بالشلل، مثل تثبيت فلورا مطوَّلًا- على نحو غريب- عند الطفولة، وتحويل عقلها من الناحية الجنسية إلى عقل هرم، فيما توقَّف نضج جسدها. إذن مصَّاصة الدماء هنا، وبتأكيد هيراركي مفاجئ، تسقط البرص الأبيض للزمن.

إن مجالات حركة العين العظيمة في رواية **لفة البرغي**، هي أحد الأمثلة الأكثر شهوانية لطغيان العنصر المرئي في الرومانسية المتأخِّرة الفرنسية، والإنجليزية، والأمريكية. فكوينت

---

(1) A Rhetoric of Motives, 117.

(2) Beyond Formalism, 53.

(3) Great Short Works of James, 368, 370, 381, 383.

وجيسل ليستا حاضرتين في الرواية كشخصيتين بالمعنى الروائي، بل هما حاضرتان كـ عقد للرؤية nodes of visibility. فهما قناعان هيراركيان من منظور عقيدة العين الغربية. القبور الرحبة لحكاية الرعب القوطية تفرغ نفسها في مساحات القصة المفتوحة المرعبة، بخطوطها البصرية العنيفة الخارقة. وهنري جيمس يبين العدوانية في فعل الرؤية الغربية، وهي عبارة عن سلسلة حديدية تربط الشخص بالشخص في مثلثات إقليدية Euclidean. وقتامة لون كوينت وجيسل، تأتي من الكثافة التي يَريان بها ويُريان، والتي تجعلهما ذابليْن مثل المنعزلِين الوحيدين عند وردزورث، أو الشاعر المصلوب عند بودلير. إنهما مركزان للصبابة السلبية، يعكسان صور هيراركيات الأعمال الفنية الفاتنة في روايتيّ ساراسين لبلزاك، ودوريان جراي لوايلد. والعنصر الانحطاطي في كوينت وجيسل، يكمن في تركيزهما البصري وعدم تحركهما، أي في ثباتهما المرعب. إنهما مخربان من النوع الذي وجدناه عند كولريدج في طبيعة وردزورثية. ويتمتعان بضخامة مقلة العين عند إمرسون، وكثافة الماسة السوداء عند بلزاك. هما فحم الأنثراسيت anthracite، مثبتًا، كما في جواهر مورو Moreau، في نسيج هنري جيمس الخشن.

إن الإيروتيكية في رواية لفة البرغي، تنحاز لصورتها المتجمِّدة. فكوينت وجيسل يمارسان عملية نقل سحري للوعي، نوعًا من التحليق الهائم على حافة الفكر. وهذا ضرب حديث من السحر، هو نتاج الانصهار غير المستقر للجنس والهوية عند روسو. وقد رأينا التحليق نفسه في لوحة الله خالقًا آدم السادومازوخية لوليام بليك، وكذلك قصيدته «فرح الوليد». ورأيناه كذلك في تحليق مصَّاصة الدماء، وحومانها خارج قلعة كريستابل، وفي تحليق ويتمان على أطراف أسرّة النائمين. وسوف نراه مرة أخرى ماثلًا في التحليق الثقيل الجسيم، لأسلوب هنري جيمس في آخر عهده.

إن التوتر التلصُّصي في رواية لفة البرغي يجعل الجنس متعقلنًا، على الطريقة الغربية المتزمِّتة. فالمربية التي يتم غزو مجالها النفسي بأشباح ذات قدرة بصرية قوية، هي المقهورة التي تحوَّلت إلى قاهرة، إذ تحوم فوق مسؤولياتها في غيمة قوطية. فهي تفرض على الأطفال ازدواجية مانوية Manichaean، حيث يكونون ممزَّقين ما بين السماء والجحيم. والمربية هي نسخة أخرى من الإله المصري «خيپر»، مخنَّثة بادئة خلقها تثير نفسها في فعل إيروتيكي. وربما تكون الأشباح هي انبعاثات مخيلتها مزدوجة الجنس، والمغتربة اغترابًا فصاميًا: رفض الزواج، الذكر والأنثى ينفصلان من أجل انهماك واستغراق مثليّ. وبوضعها هذه النجوم المظلمة جنبًا إلى جانب الأطفال، بـ« جمالهم الذي يفوق الجمال الدنيوي، وخيرهم

اللاطبيعي بالمرة، فإن المربية تكون فنانة انحطاطية، تربط بين الأطراف الأخلاقية والجمالية، الشر مع الجمال، الأسود والأبيض عن بيردسلي. فإحدى ثيماتها هي أزهار الشر fleur du mal المتجسدة في «وسواسها الذي لا ينتهي»[1]. ومثل الشمامسة عند بليك بصولجاناتهم المتجمِّدة، فإنها تقتل لتنقذ، تلف الأطفال في خيالها القاتل. مخنَّثة حرون، تائهة في فنتازيا إمتاع الذات داخل منزل ريفي لعم وصي غائب في المدينة: وقد قابلنا بالفعل مربية جيمس في شخصية سيسلي كارديو عند وايلد، تلك التي تصبح معلمتها الآنسة پريزم، هي مدبِّرة المنزل ومديرته السيدة جروس Grose. وسيسيلي هي سالومي، ولكن مطهَّرة منقَّاة من العنصر الأرضي السفلي، ورواية لفة البرغي The Turn of the Screw تعيد شيطنتها[2].

ماذا عن البرغي/ المسمار اللولبي في العنوان؟ وهو مفكوك، يكون معنيًّا بعانس منفلتة انفلاتًا لولبيًّا. وهو حال كونه مربوطًا بإحكام، يكون مسمار التحكم العقلي المفرط، وإطارًا هيراركيًّا لمجتمع متشظٍّ. وهذا المعنى هو ما تعزِّزه المربية بصرامة، عبر استرسالها المُغرق في أحلام اليقظة، وعلى نحو سادومازوخي. ونحن نعلم من السيدة لاودر، العدوانية، أن البُرغي أو المسمار اللولبي عند هنري جيمس هو أداة قضيبية للتعذيب. وبلف مسمارها اللولبي في دوامة ألم اللذة، فإن المربية وعلى نحو مشوَّش مثل الإله المصري خپر Khepera، تكون كمن تمارس الجنس مع نفسها، وتخصِّب نفسها. وكما في قصيدة مسافر العقل عند بليك، فإن آلة التعذيب التي تعذب بها المرأة المهيمنة أطفالها، هي جسدها. فأثناء تحقيقها مع فلورا، تُصاب المربية بدوخة وعصبية، ممسكة بها بعنف «بحالة تشنُّج، تخضع إليها، وبصورة مدهشة، ومن دون صرخة واحدة ولا أية علامة على العراك». غير أن الإنجاز الأسمى للمربية، هو حدوث الموت بالتخيُّل، للطفل الصبي المرعوب مايلز Miles الذي يقضي بين ذارعيها السجّانيْن[3]. ومثل الملكة الساحرة في كتاب **بيضاء الثلج** Snow White، فإن المربية تعادل زوجة الأب صاحبة العناق القاتل. ومن عالم پو- يتوقَّف قلب آشر عن النبض عندما

---

(1) Ibid., 401, 416.

(2) على الرغم من أن جيمس كان في لندن أثناء العروض الأخيرة لمسرحية **أهمية أن تكون جادًا** بعد القبض على وايلد، فإن ليون إدل Leon Edel يزعم أن جيمس لم ير المسرحية حتى عام 1909. انظر:

The Complete Notebooks of Henry James, ed. Edel and Lyall H. Powers (New York, 1987), 308.

ويقول ابن وايلد فيفيان هولاند Vyvyan Holland، إن أول نشر للمسرحية ذات الفصول الثلاثة كانت في طبعة محدودة صدرت عام 1899. انظر: Original Four-Act, xii.

(3) Great Short Works of James, 394, 445.

تسقط أخته الميتة عليه- يأتي الموت العاطفي لمايلز، أو موت الحب الذي ينتمي هنا إلى الرومانسية المتأخِّرة. ولكن عند هنري جيمس، فإن المرأة تنتصر، بتدليلها الذكَّر الميت في حجرها، وبطريقتها الشخصية من ثيمة پييتا Pieta أو الأم الثكلى.

إن رواية لفة البرغي غنية بالأنماط والنماذج الرومانسية الأصلية Archetypes. فربما يذكِّرنا ظهور كوينت في الشرفة، بشبح كاثرين وهي معلَّقة على النافذة في رواية مرتفعات وذرنج. ذلك الشبح الذي لا يمكنه الدخول عند برونتى وهنري جيمس أيضًا، نراه أخيرًا يدخل فرِحًا إلى الغرفة في رواية ساكي[1] Saki النافذة المفتوحة The Open Window، والتي توازي الشخصية الرومانسية فيها شخصية فلورا عند جيمس، ولكنها تكون في تلك الرواية شخصية مراهقة، تمارس ما تعلمته من مربيتها. ووضع كوينت أعلى البرج، هو الرخ الأسود- طابية الشطرنج- الذي ينزلق من ركيزة إلى أخرى. وجيسل هي الملكة السوداء التي تمسح ببصرها اللوحة من أبعاد ملمة وكاسحة. فهل هذا من تأثير لويس كارول؟ الطابية السوداء والملكة السوداء، يقتلان البيادق البيضاء، يلوِّثان الخضوع والطاعة في الطفولة الرومانسية. ودائمًا ما تتم معادلة جيسل ببحيرة من المياه الأنثوية الساكنة. هذان الشيطانان يُخضِعان كلًا من الطبيعة والثقافة لهما.

إن رزانة واتزان كوينت وجيسل الثلجي، إنما ينحدران من شخصية جيرالدين عند كولريدج. «إنها تريد فلورا: هكذا تتحدَّث المربية عن جيسل. هذه الضارية السحاقية «وسيمة وسامة رائعة»، ولكنها «سيئة السمعة». «إنها معتمة عتمة منتصف الليل في لباسها الأسود، وجمالها المنهَك. إنها منهكة من الرؤية، المشاهدة watching. وفي أغرب حالتها «تنهض منتصبة»، «شيطانية شاحبة نهمة»، إلى جانب البحيرة. إذن جيسل هي ليجيا Liegia المنتصبة بذاتها عند پو، والتي تعود في كفن من الشعر «أكثر سوادًا من جنح الليل». ونرى هنري جيمس أيضًا يفعِّل أحد أقران جيرالدين، فالمربية تقول عن كوينت «إنه رعب»، وتقول عن جيسل «امرأة هي روح الرعب»[2]. في **رومانسة الوادي السعيد**، نجد جثة زنوبيا ذات الشعر الحالك عند هاوثورن تُجَر من النهر بهذا الإطراء الساخر: «قبل ست ساعات، كم كنتِ جميلة! وفي منتصف الليل، كم أنتِ مرعبة!»[3]. إن جيسل تقف بجانب بحيرة، لأنها هي زنوبيا المنبعثة من الموت، إذ

---

(1) هو هكتور هاف مونرو Hector Hugh Munro (1870-1916) كاتب إنجليزي اشتهر باسمه المستعار ساكي. [المترجم].

(2) Ibid., 414, 383, 413, 426. Great Short Works of Poe, 193. James, 372, 382.

(3) The Blithedale Romance, 276.

تظهر- بفعل قوة الإرادة التي وجدناها عند ليجيا- من جوف المياه التي أخمدتها، وجعلتها في حالة سكون.

إن رواية **البوسطنيون** لجيمس، كما قلنا، نزعت الشيطنة عن قصة **رومانسة الوادي السعيد** لهاوثورن. غير أن رواية **لفة البرغي** هي إعادة ميلاد عظيم لما هو قديم، فهي تعيد هاوثورن إلى مصدره الكولريدجي، وذلك عبر خلاصة، أو منقوع، شر الرومانسية المتأخِّرة الكاريزمي. فبنشرها أي البوسطنيون عام 1898، فإنها تسبق مباشرة أسلوب هنري جيمس في أواخر عهده، ممَثلًا في ثلاث روايات رئيسية منذ 1902وحتى 1904. ونظريتي هنا: إن تعقيد ومناعة الأسلوب المتأخِّر، يمثلان دفاعًا ضد خطر اندلاع العنصر الشيطاني في رواية **لفة البرغي**. ففي هذه القصة، يُعدُّ المنزل الريفي المنتمي إلى الطبقة المتوسطة، وهو مجال الخبرة الذي فتحته جين أوستين، غارقًا في مستنقع الرومانسية واللاعقلانية. وقد كانت مهنة جيمس كروائي اجتماعي، محل هجوم سري مارسته قوى من المنحرفين. فقد سعى إلى إقصاء **لفة البرغي** بوصفها عملًا متعجلًا «ملَهوَج pot-boiler»،[1] وهذه استعارة تفضح شعوره المضطرب تجاه ما تحتويه الرواية من عري تدفقها النفسي المتقد.

ولنأتِ الآن إلى تناول روايات المتأخِّرة، أو الأخيرة. حيث أجد التعليقات الأولى على جيمس أصدق، في نغمتها، من التعليقات الأكثر حداثة، والتحليلات الأكاديمية التبجيلية. وعلى سبيل المثال، في عام 1916، تقول ربيكا ويست Rebecca West، «مع الجُمل الواسعة، مثل الكتل الكبيرة من الأهرام، ومشهد من شأنه أن يشكل موقعًا لعاصمة؛ شرع جيمس في بناء قصة في حجم بيت دجاجة». إنها تتكلم هنا عن «تلك الجمل الكبيرة التي تمتد على صفحات السلطانية الذهبية The Golden Bowl مشمولة بأثر النمو النباتي الفاسد، ذاك الذي يشعر المرء حياله بأنه لو أخذ منه قطعة لبنى بها مكتبة في الحديقة»[2].

هاكم هنا قطعةُ عينةٍ من رواية **السلطانية الذهبية** (1904). الأمير أمريجو Amerigo يفكِّر في تشارلوت ستانت Charlotte Stant: «لا شيء فيها قطعًا حل محلها؛ لقد كانت نادرة، نتاجًا خاصًّا. تفرُّدها، عزلتها، حاجتها إلى الوسائل، هي حاجتها إلى التشعب ومزايا أخرى، أسهمت في إثرائها نوعًا ما بحيادية غريبة وثمينة، لتمثل بالنسلة لها، نوعًا من رأس

(1) مصطلح دارج يصف العمل الأدبي أو الفني الذي يتم على عجل وسرعة للحصول على مال يُعاش به. [المترجم].

(2) Henry James (New York, 1916), 107-10.

المال الاجتماعي، شديد الانفصال، وشديد الوعي في الوقت نفسه»[1]؛ «لا شيء قطعًا»: نحن إذن في سجن. فالروايات الاجتماعية عادة ما تصك علاقات اجتماعية. غير أن جيمس يريد تشارلوت **من دون** علاقة. يريدها منفصلة، محايدة، غير متشعبة،.. إنها تسبح حرة. وجيمس يضلل القارئ بإضفائه التعتيم على البنية المكانية والسيكولوجية للإدراك. فالشخصية الجالسة أمامنا تصبح أكثر ضبابية، كطيف نتعب تركيزنا فيه، وهو ما يملص من ثبات الرؤية ثلاثية الأبعاد. إن تركيب الجملة على الدرجة نفسها من الانحراف. فالنثر يقطع استرساله بعبارات مسيِّجة، بخصائص لا تنتهي من الدقة الانحطاطية، بحذلقة مخدرة بإفراطها في التجريد.

إن لجيمس أسلوبًا معوِّقًا. أي أنه يضع النثر عائقًا، أو حاجزًا، بين القارئ وبين الشيء الموصوف. وفي المحادثات، فإن ما لم يُقَل يضغط على ما قيل. ففي الروايات الأخيرة، نجد النثر نفسه يمارس مثل هذا الضغط، مُجبِرًا القارئ على الخضوع له. فثمَّة تعويق استهزائي يحدث. على سبيل المثال، يسأل ستريثر شخصًا ما، «أي سبب تُراه يجعلني أفترض أنها ستأخذك؟»[2] تلَّةٌ مزدحمة بالافتراضات، وهي بما تحتويه من تعاقب جليل لوجهات النظر، تشبه كثيبَ نمل نخطو من حوله بحذر. وثلاث مرات يتم فيها الابتعاد عن الوجدان العاطفي.

إن الناس الذين لا يحبون هنري جيمس، ليسوا محدودي العقل ينفد صبرهم على التعقيد. فزعمه أنه يستكشف كل فرق عقلي دقيق، أمر كاذب. فثم سبب وجيه كي تكون نافرًا من خداع جيمس وخبثه، حيث إننا سطرًا تلو سطر، ننحرف عما نريد معرفته بالفعل. فشبكته الوصفية هي أحبولة وخداع. فجيمس شأنه شأن پينلوپي[3] Penelope، يلوح ولا يلوح كي يغوينا. ونحن نحاول الدخول إلى عالمه، نمر بتفتيش من قبل قوة خفية. فتورم النثر ما هو إلا ضوضاء خلفية طنَّانة، أو الستار الدخاني المخايل، بما يحتويه من مسحوق خانق، يغطِّي حتى الكلام المطبوع على الصفحة. كما أن تكنيك الإخفاء الذاتي يقلب التكنيك نفسه عند بليك في قصيدة

---

(1) The Golden Bowl, ed. R. P. Blackmur (New York, 1963), 50.

(2) Ambassadors, 279.

(3) زوجة أوديسيوس المخلصة في ملحمة الأوديسا لهوميروس، وقد كانت مثالًا للإخلاص، وكان أوديسيوس قد حبس خطابها في خليج طوال فترة غيابه الطويل، ثم التأم شملهم في النهاية. بيد أن بينلوبي وعلى الرغم من تحولها إلى رمز للإخلاص كانت تتوق من وقت لآخر أن تستعرض نفسها على خطابها وتفتن قلوبهم وتزيد لهيبهم، وقد كان هذا بفعل تدخلات أثينا. انظر:

Marylin A. Katz ,Meaning and Indeterminacy in the Odyssey (Princeton University Press, 1991).

[المترجم].

«فرح الوليد» الذي يستغرق القارئ المتشيطن في عمق جحر، أو فراغ. ومن هنا فإن رواية لفة البرغي هي «فرح الوليد» مكتوبة بحجم كبير: فهي تمثل حلمًا بسهولة الغزو السيكولوجي ورعبه. لذا، فإن استبعاد جيمس المنظم للقارئ، في رواياته الأخيرة، يُعدُّ مسألة حيوية مهمة للغاية بالنسبة لدفاعه ضد العنصر الشيطاني.

لقد اشتهر هنري جيمس بأنه سيكولوجي أو عالم نفسٍ. نعم، فهو يسجل الأحداث الداخلية، ولكن استبصاراته السيكولوجية ليست غزيرة على وجه الخصوص. فجيمس رتيب. وحياة شخصياته الداخلية، ضعيفة من حيث تحويلها إلى شخصيات. حيث لا يوجد سوى وعي إحادي، هو وعيه فقط. ولعل فورستر Forster بقوله إن جيمس لديه «قائمة قصيرة جدًا من الشخصيات»، يقدِّم نوع الملاحظة التي أقدرها من بين التعليقات الأولى: «مخلوقات مجدوعة يمكنها بالكاد أن تتنفَّس في صفحات هنري جيمس- مجدوعة، ولكنها متخصصة. وهم يذكروننا بأحد التشوهات الخلابة التي أصابت الفن المصري في عهد أخناتون؛ رأس ضخمة وأرجل رفيعة، ولكنها رغم ذلك فاتنة»[1] وعالم جيمس تسكنه أسرة نووية صغيرة، في حالة من التلاصق توحي برهاب الأماكن المغلقة. حتى السفر إلى أوربا يُعدُّ انغلاقًا من نوع آخر. فلتفتح أية رواية بعشوائية، ولنسأل: مَن الذي يدور الحديث حوله؟ لنتخبط، ونتوه. الأسماء عملة نادرة. جيمس يهوى الغموض المرفه بالتخبط عبر هو، وهي، وأنتَ، وأنا. كما هو الحال عند إمرسون، نجد ثمَّة تقييدًا وحدودًا مفروضة على الأقنعة, فروايات جيمس هي خيال أسري أو رومانسة أُسرة. عالمه الداخلي يمثل توفيقًا بين الواقع الاجتماعي وبين عالم ما قبل الشعور للمخيلة والنمط الأصلي الذي تنحدر الرومانسية إليه.

ويصف هنري جيمس حالات الانتظار waiting. إنه يسعى إلى الامتلاء، والاستبقاء، والاجترار، بالمعنى البقري. فما هو مكتوم دون تعبير هو احتقان استسقائي، حمل ذكري من دون طلق. إن وايلد الذي لم يعش حتى ليرى روايات جيمس الأخيرة، قال ذات مرة: السيد هنري جيمس يكتب الخيال كما لو كان واجبًا مؤلمًا»[2]. وقراءة جميس أواخر عهده الأدبي، مثل السباحة ضد التيار. فنصه النثري يقاومنا بثقله وكمده، بتقلبه وتخبُّطه المدوِّخ الخانق» (عبارة مأخوذة من **السلطانية الذهبية**)[3]. وفي انسحابه الرومانسي من الذكورة، نجد هنري جيمس يلف كل فعل أو ملاحظة، في جراب من الكلمات المفرطة، مثبت للحركة. فهو يفرض

(1) Aspects of the Novel (New York, 1927), 160-61.

(2) «The Decay of Lying,» in Selected Writings, 6.

(3) Golden Bowl, 299.

على القارئ، وبساديةٍ، إحساسًا من الإحباط والتوريط المعوق. فالنثر هو الوسط ولكنه ليس الرسالة. فهو يعيد إنتاج كثافة الوقائع الغامضة التي تقع فيها الشخصيات. وهو، أي النثر، كتلة ضخمة، ترنيمية و**حائمة محلقة**.

ليس كل شيء عند جيمس غير قابل للتوصيل، أو الإيضاح. فهو كأحد كتاب تيار الوعي، يختلف تمامًا عن بروست Proust أو فيرجينيا وولف Woolf في التهديد الغامض الذي نشعر به أثناء المواقف والملابسات في أعماله. فهو مصاب بمرض التململ، واضطراب الخاطر؛ بطابعه المنتمي إلى مرحلة الرومانسية المتأخِّرة. فذلك النسيج المعوق الذي تتسم به كتابته، نجده متشابكًا إما بالعُقد، أو الورطات. فعندما يشير أبوها إلى «واجبها»، فإن «ابتسامة كيت كروي المتعَبة، ترى الكلمة كما لو كانت تُأخذ وفق حالة مصغرة من الرؤية العجيبة المتنافرة grotesque visibility»[1]. وإني لأبرهن على أن الحالة المرئية العجيبة المتنافرة، هي أحد تكنيكات جيمس الرئيسية. فالكتلة المكثفة المتأرجحة من نثره، توقد نفسها في أتون ذرى مترنحة من الاستعارة، وهو ما يظهر في رواياته الأخيرة، غريبًا وشهوانيًّا على نحو متزايد. وقد نعت الأشباح في رواية **لفة البرغي** بأنها عقد الرؤية nodes of visibility. فالاستعارة هي الشيء نفسه الذي يأتي بدلًا منه بالاستعارة ولكن في صورة جديدة.

إن استعارات جيمس العجيبة المتنافرة تُعدُّ مجازات، أو توريات انحطاطية للغموض الأخلاقي والجنسي. فشخصية ميلي ثيل Milly Theale تفكر في علاقتها بطبيبها على أنها «شيء ما متشح بأنْعَم الحرير، ومطويّ تحت إبط الذاكرة».. والذاكرة، تلك التي بالكاد يمكنها أن تستعرض بالمادة الحريرية تحت إبطها، هي إلهة راقدة مستلقية؛ جثة انحطاطية مستلقية في نبات الخزامى. إن ميلي تفكر في الشفقة، ممسكة «بوجهها المعبّر مثل رأس على رمح، في الثورة الفرنسية، تهتز أمام نافذة»[2]. نحن إذن بصدد تخيل باريسية نائمة، تمكث في بيتها، وتنظر إلى أعلى من خلال كتاب؛ لترى رأسًا مفصولة ترقص خارج النافذة. إن الشفقة، في ثوبها الأبوي، هي عدوانية، ونذير شر. إنها مثل عفريت العلبة مزمجرًا متجهّمًا، أزهار الشر fleur de mal البشعة ذات المرونة القضيبية. وقد رأينا هذه الرأس على النافذة من قبل. ففي أحلام يقظتها السادمازوخية، تنعش ميلي ثيل اللطيفة الشيطانَ الجوال بيتر كوينت في رواية لفة البرغي.

يصرح والد كيت كروي: «لو كنت أعرض عليكِ أن أمحو نفسي، فإن الإسفنج النهائي

---

(1) Wings of the Dove, 20.

(2) Ibid., 166, 173.

القاتل- الذي أطلبه- لا بد أن يكون مشبَّعًا جيدًا، ومستخدم جيدًا أيضًا»[1]. الإسفنج القاتل هارب، أو مأخوذ من أفلام الرعب. وكوري يرى نفسه مثل سبورة منظِّفة للذات. غير أن إسفنجًا «مستخدمًا» أو مُطبَقًا applied عليه، يوحي بضمادة أو حيوان متطفِّل لزج. فهو يبدو داعيًا لتواصل مخفي لشفاه ابنته التي يسيل عليها اللعاب!- قبلة الموت من الابنة. إنه المصلوب الذي يمد إليه الواقفون إسفنجة مُرة، لا تروي ولا تُشبع. كما أن عبارة «إسفنج نهائي قاتل» يتردَّد فيها أيضًا أصداء صيغة «الغمر النهائي القاتل» الذي تصوَّر به الصحف إلقاء المنتحرين بأنفسهم من النوافذ. إن الاستعارة الكوميدية الجيمسوية نتوء مرصَّع بالمعاني السادومازوخية.

ثَمَّ تبادل يحدث بين مدام دي ڤيونيه Madame de Vionnet وستريثر Strether: «المسمار الذهبي التي قامت حينئذ بدفعه مخترقةً بوصة أعمق». ڤيونيه الدنيوية محقَّقة، مستجوبة للبطلة الذكر المصلوبة، وفي الوقت نفسه ضيفة صاحبة مقام رفيع، تكمل السكة الحديدية التي صنعها الغوغاء، وتجمِّلها بآخر مسمار ذهبي. ويُعدُّ الحديث مع امرأة مهيمنة، مثل ممارسة لعبة الأعواد الخشبية بالشفرات. ابنة السيدة نيوسم Newsome تُجمِل وتوجز علاقة أخيها بها قائلة: «إن معاملته لها بوسامة لا تكفي ولا تُغني buttered no parsnips؛ لقد كان في يوم من الأيام ثمَّة لحظات شعرَتْ فيها بأعين أمهما الغائبة المحبوبة، تنفذ كالمسمار اللولبي في ظهرها»[2]. الجزر الأبيض parsnips يجعل اللغة وكأنها كتل صعبة الهضم على القارئ، ما يكشف بدوره صلابة الاستعارة الثانية وسطحيتها، حيث مرة أخرى، نرى شخصية مطريركية تُعمِل مسمارها اللولبي الخنوثي- وهو هنا مثقاب، أو بريمة تشبه الرمح مطلقًا من «الأعين المثبتة» الغريبة لإلهة تتمتع بالتواصل عبر التخاطر.

إن رواية السلطانية الذهبية تحب الاستعارات المرتبطة بالطيور الداجنة. فالطيور إما تصيب نفسها بكدمات إثر ضربها الزجاج، أو تنتفض في شراكٍ، كان من المستبعد نصبها في الطريق. وثمَّة أيضًا مجازات مرئية: «وسواس عند ماجي Maggie جعله يرفع عُرفه». الوسواس، أو الخلجة scruple تظهر في صورة بيرق للجيش وعُرفٍ للديك. في الإحساس بالضغط أو المشقة، تدخل انفعالات ماجي في حالة انتصاب داخلي. كما أن رواية السلطانية الذهبية، وبما يتناسب مع عنوانها، تستخدم الاستعارات المرتبطة بالاحتواء. وعن علاقة فاني آسينجهام Fanny Assingham والأمير: «لقد وجدت بلاغته شيئًا ثمينًا؛ لم تكن هناك ولا نقطة من هذه البلاغة إلا وأمسكت بها، بأسلوب خاص، لتودعها مكان تحافظ فيه عليها أكثر، من أجل

(1) Ibid., 21.

(2) Ambassadors, 191, 274.

المستقبل. زجاجتها. القارورة البلورية لاهتمامها الصميم تلقت بالفعل الوديعة، وأصبح الآن لدى صاحبتنا الرؤية الخاصة بكيف ينبغي عليها، وفي المعمل المكنون لأفكارها اللاحقة، أن تكون قادرة على تحليلها كيميائيًا»[1] ونحن هنا نرى كيف يقوم جيمس بتنقية النماذج الرومانسية الأصلية، من خلال عقلنتها، أو الإفراط في إضفاء الصيغة الأدبية عليها. لأن هذا الموضوع قد أسبغ الروح الشيطانية على قصيدة بليك **المسافر العقلي**. وقارورة فاني البللورية هي الكأس الذهبية التي تقبض فيها مصّاصة الدماء على صرخات ضحيتها الذكر. (العنوان المرتبط بالعهد القديم للرواية، يحدث عند بليك في **كتاب ثيل** the Book of Thel). فالنداهة تصبح عالمة ومعبِّئة زجاجات مياه معدنية. غير أنه في معمل وعيها، كما هو الحال على سندان الطبيعة عند بليك، تكون جراحة جنسية، حين تجزئ المادة الذكرية. وهي أيضًا صاحبة عبادة أو عقيدة انحطاطية، حيث تشبه قارورتها قنينة مركّزة تحوي دموع المسيح lacrimae Christi، كلمات الأمير الساقطة «الثمينة».

إن الخلايا الأنثوية الصغيرة التي تمثل وكرًا على هيئة قارورة ومعمل، تتواتر في إحساس ماجي غير المريح باتجاهات زوجها وزوجة أبيها نحوها: «لقد بنياها وفق أغراضهما- وهو ما كان سببًا لأن تبدو قنطرة، فوقها، أكثر ثقلًا للقوس؛ بحيث إنها جلست هناك، في الغرفة الصلبة من قلة حيلتها، كما لو كانت في حمام من الخير تم إعداده من أجلها بفنية، على الحافة التي لم تستطع رؤيتها بالكاد سوى بمد رقبتها»[2]. وهناك علامات رومانية بارزة، قاتلة لبطلات هنري جيمس، ففي رواية **ديزي ميلر** Daisy Miller، ذلك المدرج الروماني أو الكولوسيوم Colosseum، وهنا في هذه الرواية حمامات كاراكالا Caracalla. وفي غطسها داخل حوض يشبه التابوت الحجري، فإن ماجي تقع في شراك سجن، مبني على النمط المعماري للفنان پيرانزي[3] Piranesi. فهي «عايدة» Aida من ناحية، ومن ناحية أخرى فورتوناتو Fortunato التي تم سدها بالآجر عند إدجار پو. إن استعارات هنري جيمس تمثل تبالوهات مصغرة للتعذيب، في مرحلة الرومانسية المتأخِّرة. فالحمّام، مثل قارورة فاني، هو وعاء عقلي مترع بمياه الوعي. وعند جيمس، نجد أن الحياة الداخلية أنثوية بحكم السيولة والليونة. حيث

---

(1) Golden Bowl, 441, 186.

(2) Ibid., 300.

(3) هو جيوڤاني باتيستا بيرانيزي Giovanni Battista Piranesi يُلقب جامباتيستا ولد في موليانو فينيتو، 4 أكتوبر 1720 وتوفي في روما، 9 نوفمبر/ تشرين الثاني 1778. معماري، نقاش ومصمم ايطالي. اتسمت أعماله المحفورة بلمسة مثيرة، تحمل فكرة عن عظمة وكرامة روما، التي يعبر عنها من خلال عظمة وعزل العناصر المعمارية، وذلك للتوصل إلى سمو وعظمة الماضي القديم. [المترجم].

يفهم من ذلك أن أبطاله محبَطو الفكر ومخنَّثون. إن جيلاتين الوعي عادة ما يروغ من سيطرة الذكر. والسيدة لاودر رئيسة متسيِّدة متمكِّنة: «'لماذا كانت المادة المتبّلة التافهة، الفانيليا، أو جوز الطيب، ملغاة من الحلوى المغذية، ودون أن تفسدها؟»[1]. والمرأة ككيميائية أو طاهية، تقوم هي بعملية الخفق whipping.

إن استعارات جيمس العجيبة المتنافرة، هي أعمال أو روائع الجماليات الانحطاطية. وهو شأنه شأن وايلد، يربط الانحراف الجنسي في الرومانسية المتأخِّرة، بالكوميديا الإنجليزية الرفيعة للسخف الكارولي Carollian. كما أن الصلة بين استعاراته هذه، وبين الانحطاط الفرنسي المهووس بالفن، تبدو واضحة عند مقارنة حياة شخصية ماجي ڤيـڤر الزوجية المعقدة بـ «بمعبد بوذي رائع جميل، لكنه غريب وغير مألوف». فـ «سطحه المزين العظيم» مصبوغ بالبورسلين، أو بالخزف المزخرف، ومعلق به أجراس فضية[2]. استعارة المعبد البوذي أو الباغودا pagoda، تستغرق صفحة كاملة، طويلة جدًا، ومتشابكة إلى درجة- كما يشير ويست West في ملاحظة لاذعة- «أن المرء يظل بعدها لديه انطباع مشوش، عن أن الباغودا جزء مكوِّن من الأثاث في قصر بورتلاند، وأن ماجي قد اختارت بغرابة أن تحتفظ بزوجها في داخله»[3]. تمرين جيمس هنا، في إضفاء الروح الشرقية، هو عبارة عن عرض للعارف المحنك الانحطاطي. إن الباغودا هو ابتسامة ملحمية أُقصيت منها الطبيعة. وكشيء أو عمل فني، فإن أسلاف الباغودا لا نجدهم في الرواية الاجتماعية، بل عند كل من مورو Moreau وهويسمان Huysmans.

إن استعارات جيمس هي نقاط من المرئية العجيبة، في الكتلة المنصهرة من الأسلوب المتأخِّر عنده. وحيث إن كثيرًا من الأشياء غير مرئية عنده، وليست منطوقة، فإن استعاراته الشائكة prickly تنطوي على وضوح وتميز عنيف. والبهرجة النخبوية عنده، تصاب بحالة لخبطة بالجزر الأبيض المدهون بالزبد، وريش متناثر، وإسفنج قاتل، الاستعارات مغموسة ومرفوعة، في تحولات بلاغية راديكالية. الاستعارات تمثل حالات مصغرة من سيكودراما السقوط الجنسي. هنري جيمس العزَب يلعب بالشهوات والإغواء والاستسلام. الاستعارات ترمز إلى إذلاله الشخصي أمام القوة الأنثوية. وسقطاته الرعناء من مستوى إلى آخر من الكياسة، مثل فارس خيلٍ سريع يشّغل مصعدًا، فهي مثل الادعاءات الذاتية الضلالية عند المربية في رواية لفة البرغي.

---

(1) Wings of the Dove, 124.

(2) Golden Bowl, 273.

(3) Henry James, 112-13.

إن الإيروتيكية الذاتية الانحطاطية عند جيمس موضحة وظاهرة، بفعل غرامه بالأسماء ذات الإيحاء الجنسي، فكلها أسماء تنم عن الفحش والفجور في سياق رزين: فاني آسينجهام Fanny Assingham، رالف توشيه Ralph Touchett، والسيدة كوندريب Mrs. Condrip. الأسماء، مثل الاستعارات، تتسم بخاصية عسيرة عويصة، عازلة للذات. في الروايات الأخيرة، يسعى جيمس، وعبر مهارة الإيحاء، أن يحث المتلقي على إساءة قراءة النص. وعلى سبيل المثال، نراه أثناء التبادل الاجتماعي غير الضار في رواية السفراء، يتكلم عن «تليين جِماعهم بالنزق lubrication of their intercourse by levity». وميلي ثيل Milly Theale بعد علمها بمرضها القاتل: «بدت وكأنها كان عليها أن تنزع ثديها، لتلقي به بعيدًا، بعض الحُلي اللطيفة، زهرة مألوفة، حُلي صغيرة قديمة، كانت جزءًا من لباسها اليومي؛ وتتصدر حاملة على كتفها سلاحًا دفاعيًا شاذًا كبديل، بندقيةً قديمةً، رمحًا، بلطة حربٍ- تصل بدرجة عالية إلى حد الظهور الأخاذ، ولكنه يتطلب كل جهد الوضع العسكري»[1]. حديث الجندية يشجعنا على رؤية ميلي، في حالة تأجج الأمازونات، ممزقة أو نازعة ثديها! بمجرد نزعها للدبوس البروش، أو الصديرية corsage. إن أسلوب هنري جيمس المتأخِّر، يخضع القارئ لإغواء انحطاطي وفساد. الإيروتيكية تسبغ اللغة على نحو منحرف، ثم تجتذبها يدها الساحر المشعوذ بشدة إلى الخلف ثانية، إلى بر الأمان، تاركة إيانا مستثارين ومذنبين.

وما الاستعارات العجيبة المتنافرة إلا فخاخ، طُعم، تم وضعه ليأخذ عين القارئ. لكن الملمح الأسوأ عند هنري جيمس هو قمعه للأثر، أو خنقه لرد الفعل. فهو يتقي الإطلاق الملين أو المفرِّغ للتوتر النفساني؛ لأنه يكتب ميلودراما، لا تراجيديا. وبطلاته لم يتمتعن أبدًا بـ اعتراف[2] anagnorisis أو كشف حقيقي؛ لأن الخطأ الأخلاقي لا يكمن أبدًا فيهن، بل في متآمرين خارجيين فحسب. وتكشفات ذروة النص لا تفرغ أبدًا التوتر المتراكم؛ لأنها هي أيضًا مثل الاستعارات، تمثل عناصر للتخفي. صفحة تلو أخرى، تكوّن الاستعارات نقاطًا

---

(1) Ambassadors, 101. Wings of the Dove, 178. Robert L. Caserio.

(2) هي اللحظة في المسرحية أو أي عمل أدبي التي تقوم فيها شخصيًا بكشف مهم وحيوي. والكلمة في معناها الأصلي تعني الاعتراف recognition، ليس فقط بشخص بل أيضًا بما يسعى إليه هذا الشخص. ولقد كانت تعني الوعي المفاجئ للبطل بوضع حقيقي، وإدراك الأشياء على ماهيتها الواقعية، وأخيرًا، فإن البطل يبصر العلاقة في الغالب مع شخصية البطلة في تراجيديا أرسطية. انظر:

Northrop Frye, «Myth, Fiction, and Displacement» p 25 Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology.

[المترجم].

حادة من الوضوح المرئي، بحيث تجعل- مثل رداء مصارع الثيران/ الماتادور- القارئ يطعن خلف مركز محميّ. وظيفتها التظاهر بأن شيئًا ما قد تم كشفه، دون أن يحدث ذلك بالفعل. الاستعارات تعويذة apotropaia، مثل رأس الغرغونة معلقة على باب الفرن؛ لمنع الأرواح الشريرة وطردها. والقارئ، سواء كان ضيفًا مدعوًّا أم مقتحمًا، فهو يقع تحت الإغواء أو التضليل. فنحن يتم جذبنا إلى متاهة أو منعطف، ثم نُترك في الظلام. إن هنري جيمس يحلل الجسد الجنسي، ويشتت ماديته في الاستعارات التي تتولى الأمر بدقة وإتقان جنوني، وحذر. الاستعارات إذن إزاحات جنسية، تفويضات إيروتيكية. وإذا كان جيمس، كما يرى وايلد، يسقط نفسه على بطلاته، لأمكننا وقتئذ فهم أي شيء يبعدنا عن الجسد: فما يخفيه النثر هو جيمس نفسه، متخنثًا في ملابس امرأة.

إن الأسلوب المتأخِّر الغامض، يُعدُّ إسقاطًا جنسيًّا في حدِّ ذاته، حيث أينما أعمل تحت قيود كبيرة هائلة، فإنني أعتقد أن «شخصًا ما هناك». فمَن ذا المتربص على أطراف السرد الروائي؟- تمامًا مثلما الشياطين في رواية لفة البرغي. يقول جيمس عن سمعة إيزابيل آشر التي اشتهرت بالقراءة، إنها- أي سمعتها هذه «تحلّق حولها مثل غلاف سحابي لإلهة في ملحمة». وكذلك تتمتع السيدة لاودر المتريسة، بهالة كاريزمية: فعقلها المتكلم مليء بـ «سحابة من الأسئلة لاحت من بينها الذات المتمترسة الكبيرة لمود مانينجهام Maud Manningham»، مثل «وحي»[1]. السيدة لاودر التي مُنحت اسمها الأمازوني البتولي «مانينجهام» (في المصدر الأصلي أم هاوثورن اسمها «بتول»)، هي بيثونيس Pythoness مكللة متوجة مثل جوبيتر عند الفنان إنجر Ingres. السحابة التي تلفُّها وإيزابيل هي رمز لانبعاث القوة الأنثوية. إنها متطابقة مع ضبابية أسلوب جيمس المتأخِّر.

إن الأسلوب بخار عفن miasma، نسخة جديدة من مستنقع التناسل الأنثوي. والروايات الاجتماعية تتم في مكان متحضر مفصول عن الطبيعة. وعندما تدخل الطبيعة، فهي عادة ما تكون في صورة اجتماعية. على سبيل المثال، إيزابيل، تجلس بمفردها في أحد فنادق روما، «فوق تنجيد أصفر اللون، مقفر كالصحراء». وهذه واحدة من البيئات العدوانية، مثل بستان الأشجار النابضة بالحياة عند سبنسر، والتي يجب أن تنأى البطلة بنفسها بعيدًا عنها. ومثل وايلد، يعيد جيمس تصوير الطبيعة كديكور داخلي. وما زال البخار العفن عنده، أرضيًّا سفليًّا بوضوح، يظهر بدايةً في رواية ديزي ميلر Daisy Miller: إنه العدوى القاتلة التي تصاب بها ديزي، أثناء ليلتها النابضة بالحيوية في المدرج الروماني. والقصة، ولمفاجئتي السعيدة،

(1) *Portrait*, 33. *Wings*, 298.

تصف بالفعل «الجو التاريخي» للمدرج الروماني بوصفه «بخارُ عفنٍ وضيع villainous miasma»[1]. ورواية **ديزي ميلر** هي أحد أعمال هنري جيمس المبكِّرة، والشفافة من حيث الأسلوب. فالعالم المستنقعي المؤذي الذي تتجول فيه البطلة هو- كما أزعم- عماد أسلوبه المتأخِّر وهو لا يزال **في الرحم** in utero.

إن أسلوب جيمس المتأخِّر أشبه بقماشة بيزنطية من الأبهة المنتفِضة. والقارئ والسرد محملان معًا بهذا العبء الهائل، وملعونان بالمشية الجنائزية البطيئة، بضيق خطوات كاهنة آسيوية- أو إحدى محصنات القرن التاسع عشر مثقلة بالمنزلة الاجتماعية والتنورات المترفة. إن الصورة العقلية لأحد خُطّاب إيزابيل تحتوي «نوعًا من العري أو الخواء» لأنها تفتقد الستائر الاجتماعية التي تثلم حدة الاتصال الإنساني»[2]. والستائر المكمِّمة عند جيمس، هي قماشة أنثوية معلقة بين الأشخاص؛ كي **تمنع** التواصل الإنساني بينهم. كما أنه يسبغ على أرواب الأم طبيعة مادية في ظل أسلوبه المتكتل الضخم الباهظ.

إن عالم هنري جيمس، كما رأيناه، تحكمه امرأة. باستثناءات طفيفة، فالرجال إما محدودون، أو خاضعون، أو هزليون. شخصية الأم نفسها، تضغط بتفخيم وتقعير وتحذلق، على الروايات المكتوبة في أواخر عهد جيمس، ثمَّة قوة تصيب بالشلل، مرتبطة بالسيرة الذاتية، يقاومها جيمس ويعبدها في الوقت ذاته. ونحن نشعر بتحليقها أو حومانها، داخل أسلوبه المزخرف المنمق. إن جيمس يتحد مع الأم من خلال تمثل ما، أو انتحال طقوسي، وذلك عندما يُلبس النثر بردة أنثوية. الابن عاشق الإلهة، يقترف جنس المحارم باستخدام لغته الكهنوتية المخنَّثة. غير أن هذا الزواج المقدس مليء بالخطر. يقول جيمس عن الأمير أميرجو وسيدته: «إن شدة الاتحاد والحذر أصبحت بديلًا فاعلًا للاتصال»[3]. إننا في كل مكان عند جيمس، نشعر بحذر مقلقل. كاتب الروايات الأخيرة مثل كوندرسيه Condorcet متنكرًا كفتاة بواسطة أمه؛ بغية تحاشيه العين الشريرة، على حد قول فريزر. والأم عند جيمس، هي نفسها العين الشريرة. فهي تحميه من العنصر الشيطاني، مُعيرةً إياه ملابسها، يرتديها في صورة درع يحيل في أسلوبه المتأخِّر هنا، إلى الدفاع ضد الأشباح في رواية لفة البرغي. ولكنها أي الأم أيضًا هي قناة العنصر الشيطاني التي تحطم الطبيعةُ من خلالها الرجلَ وتذلّه. واتحاد جيمس مع الأم، يبدو لنا كنوع من الحبس الذي نشارك فيه مقموعين بفضل أسلوبه. إنها تمنعه

(1) *Portrait*, 283. *Great Short Works of James*, 50.

(2) *Portrait*, 448.

(3) *Golden Bowl*, 230.

من الدخول الكامل إلى عالم الأقنعة. وهو معتقل من جانب الأم في حالة عذرية، في منتصف الطريق ما بين الرومانسية وبين الرواية الاجتماعية التي تمثل هدفه الفني. لذا فنحن ننتظر - وننتظر، وننتظر. ولا يحدث شيء أبدًا عند جيمس، لأنه ولأننا جميعًا رهائن، مقبوض علينا تحت وابل من النيران المتقاطعة.

ومظاهر الكبت والمراوغة عند جيمس كثيرة، ومتنوعة، ومنهِكة للقارئ. فلماذا لا نرى مزيدًا من الناس يندفعون صائحين من داخل مكتبات، وفي أيديهم روايات جيمس ممزقة؟ هذا سؤال لا أستطيع طرحه. لقد اعتدت أن أتساءل حول ما إذا كان التحمس لهنري جيمس قائمًا على تطابق ما، نظرًا لكون أبطاله السلبيين المؤقتين، يشبهون كثيرًا من الأكاديميين. ربما يكون الشيء الذي لا يمكن التسامح معه، هو ادخار جيمس، أو إيداعه في نقد مخدِّر. فثمَّة أشياء كثيرة يجب التغاضي عنها، كي يتم تكليله بأكاليل الغار. ولكن لو تم فهم جيمس كأحد كتاب الرومانسية المتأخِّرة، وكانحطاطي بالمعنى الرحب على النحو الذي استخدمه، وقتئذ سوف تأخذ انحرافاته السادومازخية شكلًا متماسكًا، في اندماج مع جمالياته المتفكهة، وأقنعته الجنسية الغامضة. فزخرفة أسلوبه المتأخِّر، هي سمة أسلوب انحطاطي؛ لأنه أنيق ومفرط في الدقة. وقد وصف جورج مور George Moore هنري جيمس كـ «مخصيّ» صنع نفسه، وأشار ضمنًا إلى أنه كان متحشِّمًا وجبانًا[1]. وهذا أمر غاية في البساطة. حيث لا يمكن فهم الجنس بعيدًا عن الطبيعة. كما أن العوائق والإحباطات البلاغية عند جيمس، تنبثق عن قمع العنصر الشيطاني، الذي يكون الجنس متضمنًا فيه، وخاضعًا له في الوقت نفسه.

---

(1) *Avowals*, 209.

الفصل الرابع والعشرون
مدام دو ساد في أمرست
إميلي ديكنسون

الرومانسية الأمريكية، كما تناولتها من قبل، هي في حقيقة الأمر رومانسية انحطاطية متأخِّرة، هي تلك الثورة التي شملت البلاد طولًا وعرضًا، وانتصر من خلالها كولريدج أخيرًا على وردزورث. إذ أن كلًا من إدجار آلان پو وهاوثورن، يسجِّلان في أعمالهما الأدبية بالفعل، انحرافات رومانسية متأخِّرة خلال ثلاثينيات القرن التاسع عشر. لذا فإن التواريخ المتأخِّرة لروايات توم سويْرTom Sawyer (1876)، وهَكلبيري فين[1] Huckleberry Finn (1884) تبين مشكلة مارك توين Mark Twain؛ فأغانيه الرعوية الوردزورثية، تُعدُّ خارج السياق الزمني للتطورات الداخلية التي حدثت في الأدب الأمريكي الرئيسي تمامًا. فهذان الكتابان عبارة عن فنتازيا برجوازية تتناول الطفولة وحياة الطبقة الدنيا من المجتمع. ومثلما حدث معي في سنوات شبابي، فإن المدرسين يواصلون تكبيد الطلاب مشقة دراسة هذين

(1) تعد أحد أعظم الروايات الأمريكية، وهي من أول الأعمال الروائية التي كُتبت باللغة العامية ذات الصبغة الشعبية المحلية. وهي رواية بصيغة المتكلم يرويها هكلبيري «هاك» فين، أحد أفضل أصدقاء توم سوير، وهو الراوي نفسه في روايتين أخريين من روايات توين. وتتميز الرواية بوصفها المفعم بالحيوية للأشخاص والأماكن على طول نهر الميسيسيبي. وتمثل تهكمًا ونقدًا للمجتمع الأمريكي في جنوب الولايات المتحدة قبل الحرب الأهلية، وتوجه الرواية نقدًا لاذعًا لبعض التوجهات السائدة في ذلك الحين وخصوصًا التمييز العرقي. وتعد صورة هاك وصديقه جيم الذي كان عبدًا هاربًا من سيده، في رحلتهما على نهر الميسيسيبي على الطوق، هي أجمل رمز لمفهوم الهروب والتحرر من ربقة العبودية في جميع أعمال الأدب الأمريكي. اشتهر العمل بين جمهور القراء منذ صدوره وهو ما زال موضوع بحث ودراسة لدى العديد من النقاد الأدبيين. وقد وجهت للرواية بعض الانتقادات خاصة فيما يتعلق باللغة المستخدمة وبعض الصور النمطية العرقية، وهو ما كان واضحًا عبر استخدام بعض الألقاب العرقية. وتعد هذه الرواية تكملة لرواية «مغامرات توم سوير» للمؤلف نفسه. [المترجم].

الكتابين، وفق قراءة سليمة نوعًا ما. لقد استغرق الأمر معي عشرين سنة للخروج بنظرية أدبية، تفسِّر لماذا وجدتُ توين كريهًا إلى هذا الحد! فإن كراهيته لجين أوستين المتفكهة الفطِنة، هي التي أعطتني المفتاح. فمن زاوية ما، يُعدُّ رفض توين لهيراركية أوستين التنويرية رفضًا لا شعوريًا للهيراركية الفطرية الخاصة بالرومانسية المتأخِّرة. وتوين يسعى إلى إعادة الساعة الرومانسية إلى الوراء. فخصال مثل تواضعه وحسن خلقه ورعويته، إنما هي خصال مفتعلة مزوَّرة. فالرعوية ثيمة انحطاطية تمامًا مثل الحفلات التنكرية عند ماري أنطوانيت. كما أن السلبية الكئيبة التي سبغت حياة توين اللاحقة لا تشكل أية حيرة، أو لغزًا بالنسبة لي. فحالة الخير الوردزورثي الدائمة الحضور لديه كاذبة. وفي رأيي أن لويس كارول الهيراركي، هو شاعر الطفولة الحقيقي، بغموضها، ووحشيتها، وعدوانياتها السافرة. أما توين، فهو ماذا؟ ملفِّق حكايات خرافية fabulist. إن الخرافة ليست سوى أسطورة ضحلة؛ منزوع منها الواقعيات الأرضية السفلية. فلتخربش سطح مؤلف الخرافات، ستجد خوفًا من المرأة وخوفًا من الطبيعة. وحكْي القصص، أو نسج الحكايات، والقصّ؛ هو ما يفعله الرجال بين الرجال. إنه طقس من طقوس الهروب، وانحراف ناتج عن الاضطراب السيكولوجي لحياة الرجال مع النساء. وقصص الصبي عند توين، هي أغنيات للبراءة تتجاوز زمنهم بستين سنة. وهنا الرومانسية تكمن في مرحلتها المتأخِّرة المتدهورة. حيث الظلام، وأغنيات عن الخبرة الجنسية، تمثِّل صوتًا حقيقيًا للرومانسية المتأخِّرة. وهذا ما يقودنا بدوره إلى إميلي ديكنسون العُظمى بين شواعر النساء.

إن ديكنسون التي تُعدُّ أقل لحنية ونغمًا من صافو Sappho، هي أرحب مدى من الناحية المفاهيمية، حيث إنها تهضم وتستوعب ما يزيد عن ألفيّتين من الخبرة الغربية. كما أنه ليست هناك شخصية رئيسية في تاريخ الأدب، أسيء فهمها أكثر من إساءة فهم ديكنسون. فديكنسون التي تجاهلها زمنُها وهي حية، لم تسلم أيضًا من إضفاء العواطف عليها خلال انبعاثها مجدَّدًا. فعلى الرغم من الاعتراف بالتعقيد الحداثي لأسلوبها الرفيع على مستوى العالم، بعد ثلاثين عامًا من الدراسة، غير أن النقد لا يزال يتجاهل كتلة الأشعار العاطفية، الصبيانية، في أعمالها الكاملة. حيث لا يوجد تكامل بين أسلوبها الرفيع والآخر المتدنِّي. وفيما تشق القراءات التحليلية النفسية طريقها ببطء، تظل وجهة النظر الأكاديمية عن إميلي ديكنسون تتسم ببالغ اللطف. حيث نجد أن ما هو مرعب وفظ عندها ومنزوع الرحمة، إما ملَطف أو مقموع. إن إميلي ديكنسون هي «ساد» الأنثى، وقصائدها هي أحلام سجن مخيلةٍ سادومازوخية حابسة للذات. فإنقاذ ديكنسون من براثن أقسام الدراسات الأمريكية، ووضعها جنبًا إلى جانب دانتي

وبودلير، جعل بربريتها وأفعالها المدفوعة بالإرادة الشيطانية، تصبح ظاهرة جلية. فديكنسون ترث من بليك دائرة الاغتصاب المتضمَّنة في ملحمة سبنسر ملكة الجان. حيث إن بليك وسبنسر هما حليفاها في مساعدة كولريدج الوثني على إلحاق الهزيمة بووردزورث.

والسمات الأساسية لأسلوب ديكنسون، هي: التكثيف العالي، والإضمار، أو الحذف الملغزriddling ellipsis[1]. حيث نجد مقياس الترنيمة البروتستانتي معوَجًّا ومشوَّهًا بفعل طاقة مخدَّرة. الكلمات محشورة في الأسطر، بقوة تجعل تركيب الجملة يتشظَّى، فتنهار على نفسها. وعلاقة الشكل بالمضمون علاقة عدوانية وحشية. البنية تختزل الكلمات، وتضغط عليها مثل المنجلة. ترتجف القصائد برعشة قوية من التشنُّج والانقباض. إن شِعر ديكنسون يشبه الغرفة المكتنزة المنكمشة في قصيدة الحفرة والبندول عند پو: غرفة تعذيب، وساحة لممارسة التطرُّف. نحن إذن داخل القبر الرحمي للانغلاق الانحطاطي.

وتتمتع ديكنسون بطريقتين أساسيتين تمثلان الملامح الرئيسية في أعمالها، ويمكن وصفهما بالطريقة السادية Sadean والطريقة الوردزورثية Wordsworthian وفي هذا السياق نستطيع القول إن وحشية هذه الغانية القادمة من أمِرست Amherst، يمكنها أن توقف شاحنة هائلة الحجم. إنها متفقهة في السير ريالية السادومازخية: «المخ في أخدوده/ يجري باستواء، وبصدق-/ ولكن شظية واحدة تجعله ينحرف»[2]. ومثل الشعراء الميتافيزيقيين، تعثر ديكنسون على استعاراتها وسط الفنون الميكانيكية والمنزلية: الحدادة، والنجارة، والطهي، والحياكة. وفي المثال المذكور، نرى المخ منفصلًا مثل مقلة العين عند إمرسون، يرنِّم فَرِحًا بطول سكّته الحديدية تحت الأرض كعادته اليومية، وذلك عندما تثقبه فجأة شظية انطلقت من المضمار الخشبي. وبطبيعة الحال، فإن محللي العاطفة لا يفكرون في المخ بوصفه كتلة ناعمة مبثوثًا بها أسياخ شوي خبيثة. فالاستعارة هنا، كما هي عند جيمس، تنتمي إلى نمط أفلام الرعب- أو الطهي على الشوّاية. إنها تذكرنا دائما بفيلم تعليم القيادة في مدرسة ثانوية، ساعة الإفطار الذي جعلنا نتأمل جثة سائق شاحنة ميت، جمجمته محطمة فوق لوحة القيادة، تحت ثقل كتلة لوح خشبي يتدحرج إلى الأمام. وفي الفن، تكون طبيعة التشابهات المناظِرة للعقل

---

(1) أي حذف كلمة، ووضع نقاط بدلًا منها، وأحيانًا باستخدام الضمائر بطريقة مبهمة، بدلا من أسماء لا غنى عنها لاكتمال الانسجام مع النص، أو بيت الشعر. وهو ما سنراه تفصيلًا في مقتطفات من قصائد ديكنسون. [المترجم].

(2) 556. كل أرقام القصيدة الأخرى سوف تتم الإشارة إليها في النص. والترقيم يتبع:
The Poems of Emily Dickinson, 3 vol., ed. Thomas H. Johnson (Cambridge, Mass., 1955).
ولتسهيل القراءة، أحيانًا ما أزيل الشرطات المائلة من أسطر القصيدة التي تسير مع النص.

المطعون بالشظية الخشبية، وثنية أو كاثوليكية: بشاعة حالات الموت في ساحة المعركة في ملحمة **الإلياذة**، أو القديس سبستيان عند مانتينا Mantegna، منخوسًا برمح من أسفل ذقنه إلى المخ. إذن الاستعارة هنا، في عفويتها واعتباطيتها المُحكَمة، أشبه بمظاهر التعذيب الواردة في رواية ساد 120 يومًا من سودوم 120 Days of Sodom، حيث يحشر ساد أنصالًا قاتلةً، وخوازيقَ خشبية، ومسامير كبيرة، في كل فتحة من فتحات الجسم.

وتفضِّل ديكنسون كلمة «المخ brain» عن «العقل mind»: إنه أحد مجازاتها الأنجلو- سكسونية الدنيوية. إنها تصنع كوميديا سادية حادة، تنتج عن معاملتها للمخ كشيء. «المخ تمامًا هو وزن الله؛/ فلْتَزِنْهُما رطلًا مقابل رطلٍ/ وسوف يختلفان- إذا أردت-/ كاختلاف مقطع الكلمة عن الصوت»(632). الشاعرة تزن المخ مثل متسوق يلتقط واحدة من الكرنب في السوق. لقد تقلص الله، مثل الرأس المحنطة لطوطم كوكيج Queequeg. إذ تضعه الشاعرة على كِفة ميزان حُكم الإنسان. حان وقت العشاء: مناولة communion، أم أكل لحم بشر cannibalism؟ ها هي ديكنسون، مفجوعة، تصرِّح: «لقد أسقطت منّي مُخي»(1046). الفكر مشلول، مع سقوط المخ مثل منديل. ولكنّ شيئًا مثل هذا المنديل سوف يسبح بصعوبة؛ ليصل إلى الأرض. لكننا نسمع خبطة مكتومة، أشبه بصبي توزيع الجرائد حين يخبط طبعة المساء على عتبة باب المنزل.

إن مخ ديكنسون يمتلك إرادة خاصة به: «ولو قُدِّرَ أنْ فارَقَ الجفنُ رأسي/ وليفرّ المخُ بعيدًا/ سيذهبُ الخليلُ إلى حيثُ ينتمي/ ومن دون إيعازٍ منّي»(1727). إن الجمجمة تبدو مشقوقة بمنشار الجراح، مثل برطمان الحلوى cookie jar. المخ، كعقل ذكوري، يفر- مثل عصفور كناريا- من قفص، أو مثل ذبابة الليل إذ تفر من زجاجة. نحن نطالع هنا تمرُّدًا رومانسيًّا متأخِّرًا للجزء ضد الكل، فالمخ يهجر صاحبه بجرأة، مثل أنف جوجول Gogol، أو قدم المومياء عند جوتيه. المخ يمكن أن يكون مساحة فارغة تُردِّد الصدى: «شعرت بجنازة، في مخي/ والمنتحبون يجيئون ويذهبون/ ظلوا يطأون- ويطأون- حتى بدا/ وكأن العقل يكاد أن ينفجر»(280). هذا العرض لأشخاص يدوسون جيئة وذهابًا، مثل جيران مزعجين في الطابق العلوي، هو مراسم جنائزية لأفكار خيبة أمل كئيبة. إنها أيضًا خفقات قلب مقموع ذاتيًا رومانسيًا. وإني لأشك في وجود تأثيرين هنا من عند پو: الضريح/ الإيوان الشبيه بالجمجمة في منزل آشر، والغرفة النابضة بالذنب في القلب الحاكي[1]

(1) للاطلاع على ألفة ديكنسون بإدجار آلان پو، انظر:
Jack L. Capps, Emily Dickinson's Reading 1863-1886 (Cambridge, Mass., 1966), 19, 120-21.

وفي قصيدة «إنه يرفل في روحك He fumbles at your Soul» التي ربما تُعدُّ سردًا لموعظة، أو خطبة تنفث نارًا، قيل عن مخ المستمع في طور النقاهة: «يقبق باردًا»(315). إذن كان المخ يغلي مثل القِدْر على نار الموقد. والمخ المسيّل- مثل كتلة منصهرة في فم بركان- يتصاعد منه البخار، قد يكون أيضًا هو المخ الطائش:

«يعيد ترتيب وجدان «زوجة»!

عندما يخطئون مكان مخي!

يبترون صدري المُنمَّش!

ويجعلونني ملتحية مثل رجل!» [1737]

المخ له مفاصل، خاضع لضغط وقسر دموي. وهذا المقطع السابق من قصائد الزواج، حيث تلعب ديكنسون مع عرائس دنيوية وسماوية، فيما يُعدُّ فنتازيا عنيفة لمحو الجنس على طريقة الأمازونات. فمَن المقصود بـ «هم» (التي نابت عنها «واو الجماعة» المتصلة بالأفعال المضارعة- م.) في قولها «When they dislocate my Brain!»؟ لا تهم أية قراءة نختار، فنحن متروكين مع مشهد من التعذيب السادي. والمتحدثة هنا قديسة شهيدة هي القديسة كاثرين، إذ تتلقى التعذيب على أيدي ممثلي الدولة.

لنكتفِ بهذا القدر مع المخ. وننتقل إلى الرئة. «علقةٌ صغيرة على الأعضاء-/ الشظية، في الرئة-/ السدادة منزوعة من الشريان-/ أضرار لا تذكر»(565). العلقة هنا ليست دودة مصّاصة دماء مسببة للأمراض، بل مقتحمٌ غازيّ سام، طفيلٌ معويّ. إنه الاختزال السادي عند ديكنسون، ويقصد به القلقُ الملِح، جرحٌ خفيّ نازف، مثل قرحة القلق. النموذج السالف لمثل هذا الوصف هو كبد بروميثيوس Prometheus المثقوب. غير أن مشهد المعاناة يُعدُّ مشهدًا عاديًا يجري في سياق منزلي domestic، وليس جليلًا sublime. فالعلقة هي دودة السماء، ابنة عم الحية في جنة عدن. والمرض الذي يشكو منه المتحدث، أو بالأحرى يأبى الشكوى منه، هو مرض مزمن وليس حادًا. داء ينخر، ولكنه يفتقر إلى فتنة الرومانسية العليا.

أما بالنسبة للشريان منزوع السدادة، فإن ديكنسون ترى الجسد ينفجر مثل برميل تم تسخينه، وقد فاض بدم، في حالة تدفق وتفجر مرتبطة بمرض السكتة القلبية أو الدماغية. والشظية في الرئة، هي نسخة أخرى من القِطع الصغيرة، المرتبطة بالشظية المنغرسة عند ديكنسون. ومن غير المحتمل أن يكون قد تم استنشاق الشظية- على الرغم من أن المرء لا يمكنه استبعاد أية هلوسة أثناء قراءة ديكنسون! إذ من المحتمل أن تكون الشظية سهمًا اخترق ضلوع القفص الصدري: أحد أسهم كيوبيد Cupid الحديدية غير الموفقة،.. الرمح في جنب المسيح، وقد

تم الهبوط بمستواه إلى كونه مجرد حادث منزلي. فديكنسون تتحدث، في مقام آخر، عن صديق غائب: «هُيِّئ لي أنني أستطيع أن أقلّب الصندوق/ الذي تراكمت فيه خطاباته/ من دون ذلك القسر، في أنفاسي/ حيث أزيلت الدبابيس»(293). الدبابيس المثبّتة المسمَّرَة في الحلق، وصف لانقباض النَّفَس، على طريقة ديكنسون الرقيقة، التي ينبغي علينا أن نفهم أيضًا دلالة الشظية في الرئة وفق منظورها. وبالعودة مرة أخرى إلى ذلك المقطع، سوف نرى ما يحتوي عليه من قدر كبير من المادة المرئية اللاعقلانية. فالمتحدثة تقف مع سدادات منزوعة، وعَلَقات أو طفيليات مصَّاصة، وشظايا تغطي جسدها، فتبدو وكأنها قنفذ بشري. الأسلوب التمثيلي هنا يأخذ طابعًا آسيويًا Asiatic. فكما كانت الحالة في مشهد المنصة في رواية الحرف القرمزي، فإننا نرى أرتميس الأفسوسية معبودة مرصَّعة برموز قربانية عجيبة، ومتنافرة.

إن الاستعارات السادومازوخية عند ديكنسون، عادة ما تنتج عن إفراط في التحديد overdetermination (أي تحددها عوامل عديدة- م)، وذلك بالمعنى الفرويدي؛ أي إنها تخليطات متعددة المعاني. على سبيل المثال، إن الدبوس البغيض يحدث في أماكن أخرى، مظهرًا ارتباطاته المتأصلة. فـ«هم» يتحالفون مرة أخرى من أجل نوبات من التحرش. «إنهم يضعوننا بعيدين عن بعضنا بعضًا... هم ينزعون أعيننا... استدعونا للموت/ برشاقة حلوة/ وقفنا على أقدامنا المثبتة بالدبابيس/ لعنتنا الوحيدة أننا نرى»(474). إن أقدام هذين الشخصين البارين المخلصين، المثبتة بالدبابيس، تمثل انفصالهما في الفضاء. الأقدام المسمرة في الأرض، المتحدثة، مثل أوديسيوس مربوطًا ومشدودًا إلى الصاري، أو مثل دمية كوبي Kewpie[(1)] مُثبتة في صالون السيارة، تتأرجح مع حركة الصبابة. والمشهد عمومًا، ينطوي على ملمح تحقيق واستجواب: سجينان مذبوحان نتيجة إخلاصهما. والمتحدثة هنا، مثل أوديسيوس: كاحلاه مثقوبان على يد الملك الغيور. أو هي مثل المسيح مثبتًا بالمسامير مع رفيقيه المجرميْن. العبارة «أقدام مثبّتة مدبّسة»، أو أقدام مثبّتة بالدبابيس، تُعدُّ عبارة اختزالية وعلى نحو مغرض في جعل ابن النجار ضحية هجاء تهكمي ساخر من النِّجارة. المسيح غالبًا ما يظهر كنجار عند ديكنسون: إنه سيد «فن الألواح الخشبية، «أو الله يجبره ويجبر الإنسانية، على أن تسير على طريق الأخشاب»[(2)].

---

(1) «دُمى كوبي» تقوم على تصويرات كوميدية عارية رسمتها فنانة الكارتون روز أونيل Rose O'Neil، ظهرت في صحيفة «ليديز هوم»، أو بيت الهوانم Ladies' Home Journal، في عام 1909، وقد نالت هذه الدمى شهرة شعبية في أوائل القرن العشرين. [المترجم].

(2) 243 , 1123, 1612, 488, 1433.

إن ديكنسون تُبزر الجراح المثقوبة فوق شِعرها. وهي تقول عن أحد أبطالها «القَدر... خوزقةُ على أشرس أعمدته»(1031). «الأشرس» قد تعني «الأحدّ نصلًا»، ولكنها أيضًا قد تعني «الأكثر ثُلْمة»، بحيث تسبِّب له أقصى قدرٍ من الألم. في هذه اللوحة الهمجية، ثمَّة إلهة وحشية تنتظر، ومعها حزمة من الرماح الثابتة؛ أشبه بحظيرة الطبيعة المحاطة بالخوازيق القضيبية. وفي مكان آخر تصرح ديكنسون «لا يمكن لآلة الشد[1] أن تعذِّبني»: فالروح هي شيء «لا يمكنك أن تطعنه بمنشار، أو تثقبه بسيف بتَّار»(384). السلبيات هنا تُعدُّ توكيدًا لما هو واضح وبديهي، paraleipsis، فما لا يمكن حدوثه للروح يمكن أن يحدث للجسد. ومن المعقول أن يكون الثَّقب بسيوفٍ لعبًا بالسيف (على الرغم من أن كلمة «شق» slashing أصدق تعبيرًا)، ولكن ماذا عن الطعن بالمنشار؟! سيناريوهات غريبة تومض أمام العين: سحرة يطعنون سيداتٍ إلى نصفين؛ وحائكات يوخزن أنفسهن بمناشير لا بإبر؛ وقطَّاع الطرق يسطون على المسافرين مستخدمين مناشير، «يطعنون السواعد منهمكين». وهنا يفكر المرء مرة أخرى، في الرواية الموسوعية للماركيز دو ساد 120 يومًا من سودوم.. وببراعة أمريكية، فإن ديكنسون عازمة على أن تُدلي بدلوها في مجمل أشكال التعذيب البشرية التي يمكن للمرء تخيلها.

وعلى سبيل المثال، ففعل «الخوزقة» هو استعارة ديكنسون للموت: مسمارُ برغيّ واحدٌ من اللحم/ هو كل ما يثبِّت الروح»(263). والحلول أو التجسد تعذيبٌ. الروح، مثل النَّفس psyche الإغريقية المجنَّحة، عبارة عن فراشة مثبَّتة بمسمار. والعالِم المتخصِّص في الفراشات، كما أفترض، هو الرب. فالاستعارة تذكِّرنا بقلب ماري Mary مشقوقًا بسيوف أحزانها السبعة،[2] أو قلب القديسة تريزا Teresa مفتونًا بسهم الملاك. إن صورته مثل بطاقة فالنتاين Valentine التي رسمها بيردسلي Beardsley، ثمَّة رمزية مرتبطة بالأعياد، تُثار عندما تتحدَّث ديكنسون عن صديق: «قلب أكبر امرأة/ يمكن أن يحمل سهمًا أيضًا»(309).

بيد أن عمليات «الخوزقة» عند ديكنسون، تتسم بفظاعة أبشع من ذلك: «ما أسهل الألم في العظام، أو القشرة-/ لكنّ مخرازًا في العَصَب/ تنكيلٌ بهيّ- أكثر بشاعة»؛ المخراز في

---

(1) في النص rack، وهي آلة تعذيب كان يُشد عليها الشخص من الناحيتين إلى أن تنخلع مفاصله وعظامه عن بعضها. [المترجم].

(2) الأحزان السبعة للسيدة العذراء، وقد صورت في أيقونات كثيرة، وقلب السيدة مريم مطعون بسيوف سبعة تمثل الأحزان التي أصابتِ قلبها، وهي: نبوءة سمعان، والرحلة إلى مصر، وفقدان يسوع في الهيكل، ولقاء مريم بيسوع حاملًا صليبه على طريق الجلجلة، والصلب، وتسلُّم مريم جسدَ ابنها الميت، ودفن ابنها وإغلاق القبر. [المترجم].

العصب يعني طعنات أو وخزات الألم، التهابَ أعصاب روحانيّ. غير أن الاستعارة تتطلّب منا أن نرى أدواتٍ مملّة، مثل برِّيمة سدادة الزجاجات، والاهتياج وتمزيق ألياف عصبية؛ أي كل ما يرتبط بأدوات الوخز. إنها مثل مبضع جرَّاح قصَّاب، أو مثقاب نحّات سكران. وماذا عن «تنكيل بهيّ»؟ هذا التجاور الانحطاطي بين الجمال والرعب، تشبه تلك «الرهافات البشعة» التي نقابلها عند بودلير. إن هذا التجاور ناتج عن تأثير سبنسري جنسيّ جليل، لا يجربه سوى شعراء أو شاعرات إنجليز قلائل. و«القشرة» في مقابل العظم، هي جِلد الإنسان بالطبع. وبطبيعة الحال، فإن الفاكهة أو الجُبن، أو لحم الخنزير، هي فقط التي لها قشرة. والقشرة عند ديكنسون تجعل الجسد قابلًا للتقشير peelable. أپوللو بمقشرة بطاطس. إن ديكنسون تسلخ مارسياس[1] Marsyas ممثل الإنسانية، كاشفة عن عَصَبه الخام. والرجل في معمَلها، نموذج تشريحيّ منزوع الجلد écorché، مربوطٌ بشريط أحمر red-ribboned.[2]

ربما تفتقد مشاهدُ التألمِ عند ديكنسون التماسكَ: «ثقل الإبر على اللحم/ يدفع، ويثقب-/ فإذا قاوم اللحم الوزن-/ فإن الوخز يحاول بنعومة.»(264). إننا مثل السائحين في غرفة الرعب عند مدام توسو[3] Madame Tussaud، نقف محتارين أمام آلة جديدة للتعذيب في زنزانة ديكنسون العقلية. ثقل أو ضغط الإبر لا بد وأن يكون تعبيرًا عن اكتئاب مصحوب بقلق. إنه الحزن الكئيب المميت، ولكن الأفكار هي ما تسبب إثارته. إن الاستعارة تجعلنا نرى نوعًا من مفرمة منعِّمة للحم، أو حجر رحى مشرشر الحواف. وربما تكون هذه الاستعارة آتية من قصيدة پو الحفرة والبندول، فهي تجمع التحطيم مع التقطيع، وتحرك الجدران بشفرات

(1) **مارسياس** Marsyas هو ساتير، تنافس مع أبوللو في مسابقة موسيقية. وقد عثر على ناي صنعته أثينا؛ فتحدى أبوللو الذي كانت لديه قيثارة، وهناك قصتان ترويان ما حدث. فأولاهما تقول إنه تم إحضار الملك ميداس حَكمًا، ففضل مارسياس؛ مما حدا بأبولو إلى معاقبته بأن جعل له أذنيّ حمار، وتقول القصة الثانية: إن الملهمات، أو ربات الفن Muses، تم جلبهن كحكام. وأعلن أبوللو فائزا، وحكم على مارسياس بربطه في شجرة وسلخه حيًا. [المترجم].

(2) الشريط الأحمر هو رمز التضامن مع مرضى الإيدز، ولا تستخدم سوى بهذا المعنى. [المترجم].

(3) **متحف مدام توسو** يُعدّ واحدًا من أشهر متاحف الشمع في العالم. ومقره الرئيسي في لندن وله فروع في دول أخرى. سمِّي هذا المتحف نسبةً إلى مؤسسته مدام توسو التي وُلدت عـام 1761 في ستراسبورغ، وتوفي والدها قبل أن تُولد، ورعاها طبيب اسمه كورتيس، كانت أمها تعمل لديه.. وعملها كان فن التعامل بـ الشمع! وتعلّمت منه هذا الفن الجميل، وبعد ذلك استمرت لديها هذه الهواية حتى أنشأت معارض خصيصًا لها. ثم في النهاية شيدت هذا المتحف الذي يحتوي على تماثيل للشخصيات العالمية البارزة في جميع مجالات الفن، والسياسة مثل ونستون تشرشل وهتلر وشكسبير. وتوجد به غُرفة الرعب التي تصّور مختلف أشكال الإجرام والتعذيب أثناء الثورة الفرنسية. [المترجم].

الموسى المترجرجة. أو ربما تكون نسخة من العروسة الحديدية[1] Iron Maiden في العصور الوسطى، تلك التي أدخلت أشواكًا ومسامير في عينيّ الضحية وجذعها. ثمّة عنصر جنسي مظلّل في صورة ديكنسون، فيه إيحاء باغتصاب ما، حيث ثقل الإبر يمثل قوة تخنق وتخترق في الوقت نفسه.

وإذا كانت ديكنسون تتعامل مع الجسد كوسادة الدبابيس، فإنها أيضًا تتعامل مع وسادة الدبابيس كالجسد. فهي تتحدَّث عن حزن «مكنون لصيق/ مثل الإبر إذ تضغطها السيدات بنعومة/ على وجنات الوسادة-/ كي يحفظن أماكنهن»(584). النساء اللاتي يرتقن أو يطرِّزن، يقمن بغرس الإبر في الوسادات التي يريحن أياديهن عليها. فإذا كانت حياتهن مثل كتاب يُقرَأ، فإن الإبرة بمثابة علامة الصفحات. إذن التجسيد، أو التجسيم **anthropomorphism** عند ديكنسون يشيطن الوسادات؛ فيجعلها كائنات مرهفة الحس ممتلئة الوجنات، مثل الحلوى المتكرشة التي تحاول أليس تقطيعها.[2] إن هذا المقطع يبين لنا بوضوح، كيف أن سادومازوخية ديكنسون هي إمتاع ذاتي منحرف. إنها تحول السيدات إلى شخصيات ساديات، يرشقن الإبر في الوجنات بلا رحمة. أما كلمة «بنعومة» فهي تنطوي على رقة سبنسرية مَرضية، مضفية حالة الركود الترفي والغرام على مشهد محبوس. ونحن نحدق في كبسولة مدورة أخرى من التوحد الذاتي الأنثوي، كما هو الحال عند بليك في قصيدته «**الوردة العليلة**»، أو في لوحة الفنان إنجر Ingres الحمام التركي. الإبر هي الأشواك الخاصة بحديقة مغلقة خصيصًا لممارسة المسرات الدنيوية.

وثمّة قصيدة شبيهة، تصف صعود وسقوط منطاد ملون، مرفوع بالهواء الساخن:

«المخلوقةُ المذهّبةُ يصيبُها الإجهادُ- وتلِفّ مسرعةً-
تهوي بجنونٍ فوق شجرة-
تتمزّقُ فاتحةً أوردتَها الإمبراطوريةَ-
وترتطمُ بالبحر-». [700]

إن ديكنسون تكثف مازوخية فَناء أو موت المنطاد؛ بجعله أنثويًا. إذ تصبح سقطاته مهيبة وشبقية. وهنا يختلط الجمال بالألم اختلاطًا شهوانيًا، كما في الحدث الجليل الخاص بشق صدر أموريت الأبيض، عند سبنسر. والكلمة «مذهبة» تَهب المنطاد تلك الهالة نفسها، التي

(1) آلة تعذيب استُخدمت في العصور الوسطى، وكانت عبارة عن كابينة على هيكل جسم الإنسان، وبها فتحات تسمح بثقب جسم الضحية بالإبر والمسامير والأشواك والسكاكين، وغيرها. [المترجم].
(2) تقصد أليس في بلاد العجائب، لويس كارول. راجع الفصل الحادي والعشرين. [المترجم].

يستخدمها بلزاك في روايته الفتاة ذات الأعين الذهبية؛ ليضفي الشهوانية على تدمير الشيء، أو العمل الفني، الإنساني. المنطاد «يُجهَد أو يصاب بالإنهاك»، و«يلف مسرعًا» و«يهوي بجنون»: نحنٍ نشاهد العراك الذي لا رجاء فيه، لضحيةِ قاتلٍ مغتصِب. أوردتها «ممزقة» مثل الحرير، أُتلفت بيد مخربين. والأوردة موصوفة بـ«الإمبراطورية»؛ لأن المنطاد مثل امرأة رومانية تفتح أوردتها في حمّام البحر الأزرق السماوي. هل تعيد ديكنسون هنا، تخيُّل قصيدة شكسبير السبنسرية Spenserian اغتصاب لوكريس؟ ويمثّل تمزُّق المنطاد تأوهًا، أو تنهيدة استسلام أورجازمية.

إن الإيروتيكية المنزاحة عند ديكنسون، حتى في قصائدها التي تخلو من أقنعة جنسية علنية: «القوة تلتهب/ وبدفعة شقراء/ فوق فحولتك/ ينزرق البخار.»(854). للصور الشعرية اقتصاد وفظاظة مذهلة. فهي تعني أن لا حول ولا قوة للرجل، أمام قوانين الطبيعة. التعبير «دفعة شقراء» بعيد جدًا عن لغة الحديث الإنجليزي الشائع، حيث يبدو تعبيرًا غيرَ لفظي، شيئًا ما يُرى أو يُحس، ولا يُقرَأ أو يُسمع. وينطوي على دلالات جنسية، مثل «الدفعة البيضاء» الملقحة عند ييتس Yeats في «ليدا والبجعة». فنحن نتوقع دفعة شقراء في لوحة مخدع فرنسي، أو في نحت باروكي Baroque- أبوللو يطارد دافني Daphne(1) في رسم بيرنيني Bernini. بنية الموضوع تقوم على نمط هيراركي من القوة والضعف، بين هجوم ودفاع.

مثال آخر عن الجنس والعنف عند ديكنسون: «لقد عاملتُ كلماتها الجميلةَ مثل شفراتٍ-/ كم لمعتْ متلألئةً-/ وكلُّ كلمةٍ عرّتْ عصبًا/ أو عبثتْ مع عَظْمة»(479). امرأة مهيبة- قد يظن المرء أنها شابة جذابة- تجلس أمامنا- فمها مدجج بالسكاكين، يذكرنا بالأسنان الطويلة لشخصية بيرنيس Berenice الثرثارة. إن ديكنسون تقدم تلك الملاحظات القاطعة التي أجد فيها عرضًا للخطاب العدواني الغربي. وبكونها خجولة ووحشية في الوقت نفسه، فإن هذه

(1) دافني التي تعني باليونانية القديمة «شجرة الغار» هي، بحسب الميثولوجيا الإغريقية القديمة، إحدى حوريات المياه العذبة نايدات، والتي كانت ابنة كل من بينيوس وكريوسا، أو لادون. كانت دافني تخرج مع مجموعة من الحوريات والكلاب للصيد، ما أثار إعجاب آرتميس، فمنحتها القدرة على إصابة أهدافها بشكل مباشر. عشق أبوللو دافني، وكان يطاردها باستمرار، بينما كانت تعزف عنه وتبحث عن شتى الوسائل للهرب منه، وسبب ذلك هو أن إيروس (كيوبيد) قد أطلق سهمين تجاه أبوللو ودافني انتقامًا من أبوللو الذي سخر من قدراته على الرماية، بحيث كانت الأولى ذهبية، لتجعل أبوللو يعشق دافني بجنون، والثانية رصاصية (مصنوعة من الرصاص)، مما أدى إلى كراهية دافني له وعزوفها عنه. في النهاية، توسلت دافني للآلهة كي تخرجها من المأزق الذي كانت توجد فيه، فحولتها ربة الأرض «جايا» إلى شجرة غار. ولهذا السبب، كانت شجرة الغار مقدسة عند أبوللو. [المترجم].

المخنَّثة رابطة الجأش تُلهّي نفسها بجولة من الجراحة الاستكشافية، إذ تعري الأعصاب، و«تعبث» مع العظام- تعبث أو تلعب هو اختيار لكلمة شبقية. حرفيًا، أن تعبث مع العظام يعني أن تقلّبها، كما لو كنتَ تقلب سَلَطة، وتخلطها. إذن نحن نرى عظامًا تسبح عبر الهواء فوق عواصف الثرثرة. هل نحن في سيرك اجتماعي؟ المشعوذ، ورامي السكاكين، ومروض السبع، قاموا بأعمالهم معًا، هم الثلاثة نسخ طبق الأصل من بعضهم بعضًا وبشكل مبهر.

وهناك ثيمة شبيهة من وجهة نظر الشاعرة: «لقد أصابني سهم هنا./ عاشقة اليد التي أطلقته / أجّل السهم»(1729). قد يكون «السهم» خطابًا مؤلمًا وصل إلى المنزل. وبنزع الطلقة من لحمها والقيام بدراستها، سوف تشبه الشاعرةُ شهيدةً ممسكة بأداة إعدامها في يدها، مثل القديس لورانسSt. Lawrence منحنيًا على فتاته. إن تصوير ديكنسون الأيقوني للمعاناة، بما ينطوي عليه من ألم اللذة المشوبة بالجنس، يضفي الروح الكاثوليكية على البروتستانتية الأمريكية المتقشفة. ومن زاوية الأسلوب التصريحي، يُعدُّ شِعرها منتميًا إلى مرحلة متأخِّرة من شعر عصر النهضة. فهو شعر ميتافيزيقي بأسلوب باروكي مناهض للبيرويتانية، إيطالي في عاطفته ومسرحيته. إن استعارات ديكنسون المتقدة، تمثل ابتكارات وتجديدات مفاجئة، تماثيلَ متعددة الألوان، نوافذَ زجاجية مضافة إلى كنيسة بيضاء في نيو إنجلاند.

إن ديكنسون تفضل الأوضاع الرمزية الشبيهة بما نراه على الشعارات والبيارق، وخصوصًا وهي ممسكة بسلاح ما. إحياء «فرح مسروق/ يمنح نعمة كـ القتل-/ قادر- حاد». ومن ثم، «فإننا لن نُسقط الخنجر/ لأننا نحب الجُرح/ احتفاء بذكرى الخنجر»(379). ومما لا بد منه هنا، أن يكون المقصود بالخنجر خطابًا أو رسالة، أو ذكرى رسالة ما، والفرح المسروق أو المسحوب withdrawn، هو إلغاء زيارة طال الاشتياق إليها. أما والخنجر في اليد، فإن الشاعرة تتأمل الندوب التي تتركها عقيدتها أو ديانتها الخاصة. فأن «تحب الجرح» في حالة عزلة، يعني- كما هو واضح- شبقًا ذاتيًا. هذه النغمة انحطاطية فرنسية؛ فبودلير أيضًا يقول «أنا الجرح والسكين!»، ولكن أية «نعمة» تلك التي يمكن أن ينطوي عليها فعل القتل؟ إن ديكنسون في مرحلتها السادية، أشبه بقمَر إرادة جنسية، دموي أحمر.

قلب الشاعرة رقيق، هش، وضعيف أمام الهجوم المباغت عليه بالقذائف تحديدًا، وليس بأية سهام أخرى. فهي تصف أغنية الطائر وقت الربيع، بأنها حزينة، وحلوة في الوقت نفسه؛ لأنها تذكّرنا بالميت: «لأُذنٍ أن تكسِرَ قلبَ إنسانٍ/ بسرعةِ رمحٍ،/ فنتمنى لو لم يكن للأُذن قلبٌ/ قريبٌ قربًا خطرًا» (1764). دوي ضربة شديدة! تقطيع وفرم! أسرع من رمح سريع، أُذن ديكنسون تهدِم قلبًا منحوسًا، يشبه قطعة كبدة يقطعها الطاهي الماهر. الأذن السلبية

المتلقية بطبيعتها، تصبح فاعلة وعدوانية. فمثل عظْمة الفك عند سامسون Samson، تُعدُّ الأذن الشرسة عند ديكنسون واحدة من أكثر أسلحة الحرب عجبًا وغرابة في التاريخ. إن المرء ليتصور كتيبة في مارش عسكري، يلوّح جنودها بالأذان لا بالرماح!

وكون ديكنسون لا تتخيل القلب كعضو مستخلص، يرتجف على سطح مستوٍ، تثبّته عبر هذا المقطع، الذي أرفقته بهدية من ثمرة فاكهة:

«قلبي على صحن صغير
يُسعد حلقَها
مثل ثمرة توتٍ، أو كعكةٍ
وربما مشمشة!» [1027]

ارتداء قلبها فوق أكمامها، من شأنه أن يكون شيئًا تقليديًّا جدًا عند شاعرتنا التي تصفعه على طبق فاكهة، وترسله إلى الشارع مثل بيتزا طُلبت بالتليفون. إن سبنسر يعاود الظهور: حين تتذكر ديكنسون قلب أموريت الموضوع بداخل طست فضي. ومن الواضح أن الصديقة الأنثى التي أنعمت عليها الشاعرة بهدية قرمزية، ومتوقع منها أن تتذوقها جزءًا جزءًا، مثل قلب من الشكولاته في عيد الحب Valentine's Day ولننظر في مزيد من التصوير الأيقوني الكاثوليكي، نجد ديكنسون تشبه القديس فيليب نير St. Phillip Neri ممسكًا بقلبه الملتهب في يده. أو القديسة لوسي St. Lucy وهي تعرض علينا مقلتيها على طبق من فضة: «هناك تمثال حقيقي داخل الكنيسة التي تم تعميدي فيها».

إن ديكنسون تسترسل، وتطاوع ذوقها الأدبي المرتبط بتجلي القديسين، في حكايات رمزية ذكية، تسقُط من بين يدي القارئ الغافل الساهي. فهي، على سبيل المثال، تحتقر اللآلئ والجواهر، حيث تقول «الإمبراطور/ يرجمني بالياقوت»(466). وهذه واحدة من عرائسها الخادعة في قصائد المسيح: الإمبراطور هو الإلهة التي دائمًا دوافعها محل شك. والياقوت الذي تُرجَم به المتكلمة في القصيدة، ليس هدايا ثمينة، بل أحجار تسبب لها نزيفًا. وهي مرقّطة بجراحها، وكأنها مصابة بالجدري، أو داء الملوك(1) king's evil الذي يجعلها ملوكية. والإمبراطور هنا، هو الموت الأحمر عند پو. والجواهر هي قطرات الدم المتساقطة التي تجبر في موضع آخر صديقًا على عدّها مثل حبات المسبحة («ولكن.. هو يجب أن يعد القطرات- بنفسه»؛ 663). إنها داناي Danae التي يحممها الرب بدمها، وهي مريم المجدلية التي يرميها

(1) مرض كان يسمى «داء الخنازير» أيضًا، وكان الظن السائد أنه يُشفى إذا ما قام الملك بلمس المصاب به. [المترجم].

بأول حجر.[1] إذن ديكنسون، كـ مُحدِثة فقر nouveau pauvre، تتباهى متفاخرة بالجراح. فهي تقول عن ضوء الغروب الأحمر «انتابتني مشاعر عسكرية/ مَن ذا الذي ارتدى هذه العُصَابة ذات يوم؟»(152). فالحلية التي تزين رأس المحارب النابليوني القديم، تصبح عُصَابة ملطخة بدماء تتسرب (وردت في المصدر بهذه الصيغة: «للروح لحظات مضمَّدة»؛(512). إن جراح ديكنسون وندوبها، هي ميداليات عسكرية للشرف والمجد، وهي ثمن وجائزة خبرة الحياة.

وبالعودة إلى كتالوج الرضوض السادية على الجسد؛ فقد رأينا كيف تتعرض العقول أو الأمخاخ والرئات، لمعاملة فظة على يد ديكنسون. وهو ما أدى إلى وجود قائمة من أفعال الخوزقة والتمزيق. والدور الآن على الأعين. وقد استشهدت بقولها «لقد انتزعوا أعيننا» تلك العبارة التي تعني أن شخصيْن قد انفصلا بالقوة عن بعضهما بعضًا، وهما الآن خفيان عن بعضهما بعضًا. ولكن ضمن غرائبية فن الدراما عند ديكنسون، تصبح السلطات، قارعة، مصادِرة للعين، ونازعة إياها، مثل شركة مالية تعيد ملكيتها، أو تسترد إحدى السلع، وتحديدًا «ثلاجة». وهو ما يتضح لنا في قصيدة حول كارثة ما بعد الموت في المنزل، «عندما تكون الأعين.. مخلوعة/ بالوصايا العشر»(485). هنا ربما تكون الأعين قد سببت صراعًا، وأنه كان على الموت أن يقتلعهما مثلما تُقتَلع الأسنان. مثل المخ المزحزَح من مكانه، قد تكون هذه كمفصل سير رياليّ آخر، مخلوع مثل مرفق/ كوع. والسرعة التي يتم بها انتزاع الأعين تذكّرنا بـ«پرسيوس» Perseus سارق الساحرات الرماديات Graiai. والسارق هنا هو الرب، مؤلف الوصايا العشر، الذي يقرِّر الموت مصيرًا للإنسان. ولكن، كما تصوغها ديكنسون، فإن الوصايا العشر، تبدو طماعة لمصلحتها الخاصة. «ألواح موسى» فخ أطبق على الأعين، مثلما تُطبق مصيدة على الفأر.

وتأتي العين كواحدة من الصيغ متكرِّرة الاستخدام عند ديكنسون، وقد «انتُزعت» كما في قولها «قبل أن تُنتزع عينيّ/ أردت أيضًا أن أرى.»(327). وهذا ما قد يشير إلى زاوية رؤيتها الخاصة، أو حبسها لذاتها في غرفة نومها بالطابق الثاني. ولكن هذا لا يخلو من إساءة مستبطنة، أو تعريض بحكم شقاوة إجرامية، كما لو كانت قد تم سحق عينيها، مثل جلاوسيستر Gloucester في مسرحية الملك لير. ومن الممكن أيضًا، أن يكون قد أصابها العماء من جراء تحديقها طويلًا في الشمس الشريرة لأسرار الحياة. إن عبارة «لا يمكنني العيش معك»، تنطوي على تباين مجازي فكِه: «ولا يمكنني أن أتربَّى معك/ لأن وجهك/ سيُطفئ وجه يسوع.»(640). إن الحب الدنس ينتصر على الحب المقدس، مطيحًا بأي أمل في النشور.

---

(1) «من كان منكم بلا خطيئة فليرمها أولًا بحجر» لوقا، 22: 43. [المترجم].

وجه الحبيب قمر ملتهب، متقد، يخسف الشمس مطفئًا عين السماء المقدسة. وثمَّة عنف نستدَل عليه في هذا المحو لوجه بوجه آخر. ونحن من الناحية العملية نسمع ارتجاج خبطة الخَتم الذي يطبع كلمة «باطل» VOID! فوجه الله دائمًا في خسوف بالنسبة لديكنسون، وهو ما تؤكده ملاحظتها حول أسرتها: «إنهم متدينون- ما عدا أنا- ويخاطبون خسوفًا، كل صباح- يدعونه 'أبوهم'.»[1].

وفي عبارة «في التخلي فضيلة نافذة»، فإن «إطفاء العين» مرة ثانية، يشير إلى انفصال شخصين، وهنا باختيار الشاعرة (745). التخلي نافذ لأنه إعماء للذات، مثل أوديب مع دبابيس البروش الذهبية. إن الحرية التي تلوّح بها ديكنسون، هي أدوات حادة على الوجه والجسد، تقود إلى هذه الاستعارة الخارقة للعادة حول موت أحد الجيران: «مثل جدول متجمِّد للمتزلجين/ تتجلّد العين المشغولة.»(519). العين منتهية الصلاحية تتجلّد، مثل الحلوى، أو دهن الخنزير في قِدر القليّة؛ لأنها بالمعنى الحرفي «تتجمد كالزجاج» (في المصدر جاءت «العين تتجمد كالزجاج مرة- وذلك هو الموت»؛.. «هل للفرح أن يتجمد/ في التحديق الجامد للموت»؛(241, 338). المتزلجون هم حركة الحياة، هم السرعة وفق معناها في عصر النهضة. إنهم ينطلقون كالسهام، ويبطئون، ويتوقفون. ونحن نشعر بتوسيع المسافة التي تخلقها الشاعرة بنفسها، كما في العبارة العظيمة «لأنني لم أستطع التوقف للموت»، حيث المتحدثة ترى الأطفال يلعبون في فناء المدرسة (712). وجهة نظر تليسكوبية: مشهد عاصف رثائي مشرّب باللون البُني القاتم. أيًا كانت المستويات العالية لاستعارة النهر، فلا بد لنا من أن نلاحظ كيف تجاور ديكنسون بين العين والزلاجات، وبجرأة. النصل الحاد السريع كالوميض، ينزلق على القَرنية، تاركًا فيها علامات مثل الأرابيسك.

وثمَّة قصيدة تصف الموت كما يحدث «عندما قطّب الفيلم عينيك.»(414). وهنا، فإن ديكنسون تضع معاناة الإصابة على الجفون، وليس على العيون. فالجفون مقطَّبة مُخاطة معًا، بسراجة مثل طرف الثوب المكفوف. كلمة «الفيلم» تأتي من نسخة شريرة من مستر ساندمان Mr. Sandman الذي يلصق رموش النائمين بالغراء. الموت، كما تقول ديكنسون في موضع آخر، «يسمر العين فقط.»(561). والجفون مبرشَمة، أو مسمرة، مثل باب أو غطاء نعش. وهو بالتأكيد ما يتسبب بقطع العين أثناء هذه العملية. وثمَّة مثال آخر مروِّع: «لقد رأيت عينًا ميتة/ تجري في دوائر حول الغرفة.. ثم تختفي في الضباب/ ثم تصبح ملتحمة.»(547). مثل المخ المنفصل، تقلع العين بمفردها، وتحوم حول الغرفة مثل حيوان حبيس. ويتم الإمساك بها،

(1) To Thomas Wentworth Higginson, 25 April 1862. Letters, 2: 404.

وتأمينها باللحام، مثل مدفع مفكوك. إن ديكنسون تعني أن الأعين الميتة لن تُفتح ثانية أبدًا. ولكن الاستعارة تجعلنا نرى مكواةً تُستَخْدَم مع العين؛ شيئًا يشبه ما قام به أوديسيوس عندما أعمى العملاق سيكلوب Cyclops[1] ذا العين الواحدة، باستخدام خازوق ساخن ملتهب. وقد تكون العين الميتة تبحث بيأس عن الرب في الغرفة. ومن هنا، وللسخرية، فإن يسوع الرؤوف يظهر وفي يديه مكواة لحام، حيث إنه هو أو الموت الذي يعمل لصالحه من ينفذ هذه العملية الوحشية(cf. 1123).

إن عملية اللحام تظهر في قصيدة أخرى، عن ميت: «كم مرة ترنَّحت هذه الأقدام المنخفضة؟/ لن يخبرك سوى الفم الملحوم/ حاول- أبإمكانك قلقلة البرشام المريع؟- حاول- أبإمكانك رفع المشابك الحديدية!» (187). هنا، الشفاه هي التي تم صهرها معًا، وكرؤية مخيفة بالنسبة إلى شاعرة، مثل الصمت المطبِق عند كريستابل. إن الموت عند ديكنسون حُمل بحماسة بعيدًا، وأُضيف إليه قفلٌ على قفل، مثل ساحر يقف على المسرح، أو مدير بنك يختم على القبو أو السرداب. بعد اللحام، يقوم ببرشمة الشفاه، ويضع رَزّة حديدية، مثل كمامة أو سدادة الفم. وديكنسون بأسلوب تهكمي، تحث القارئ على اختبار هذه الأربطة والأغلال، وعلى المرء أن يتخيل نفسه وهو يحاول التطفل، وفتح فم الميت مثل جوعان يجاهد مع علبة صفيح. وكما الحال مع الرأس المغطّاة، فإن الجمجمة تكون شيئًا مصنوعًا، نحتًا بنائيًا من المعدن والمسامير، مثل وحش فرانكنشتاين.

إن ديكنسون تستلذ الدم وتستطعمه، وهي سخية بلوحةِ ألوانها الحمراء. «غناء من القلب،/ غرست منقاري فيه. وكلما تعمقت النغمة، كلما ازدادت الصبغة احمرارًا/ عفوًا أيها الأحمر القاتم- الأحمر الخفيف يشكو»(1059). الشاعرة هنا بجعة تعقر ذاتها، تمزق كتلًا من لحم صدرها؛ لتطعم أغنيتها التي نوتها الموسيقية، وخطوطها تسبح عبر الهواء في مسار أحمر، وكأنها كتابة على السماء بلون دمويّ. وفي موضع آخر، نجدها تدق على القلب مرة أخرى، وكأنه برميل نبيذ أحمر: «العقل يعيش على القلب/ مثل أي طفيل- فلو كان ذاك مملوءًا باللحم/ سيصبح العقل بدينًا»(1355). فالعقل الذي يمتص قلبًا مثل جوزة الهند، إنما يشبه النبات اللزج صائد الحشرات، أو السوسة الناخرة، مثل دودة القلب الكلبية. والعقل الجائع

(1) صقلوب أو سكلوپ أو سيكلوب وهو الاسم المعرب من كلمة يونانية تعني «دائري العين»، والاسم الإنجليزي مشتق من الأصل اليوناني، وسيكلوب هم مسوخ من جنس الجبابرة، ذوي عين واحدة وسط الجبهة، هم في الميثولوجيا الإغريقية عمال مهرة يصنعون الصواعق وأسلحة الآلهة وينجزون الأعمال الكبيرة والضخمة. [المترجم].

يصبح برغوث الفراش عند الشاعر «دون» Donne، البرغوث الذي يأخذ عند ديكنسون أعضاء الذكر والأنثى.

إن عالم ديكنسون مليء بمظاهر الموت، تجمعها من أجل أرشيفها الشعري. وثمّة حوادث وانتحار: «لقد لاطف الزناد و[هو] غافل/ وطاف خارج الحياة»(1062). وثمّة إعدام لشخصيات مخترعة: «الحزن بلا لسان- قبل أن ينطق-/ احرقه في ميدان عام»(793). بل وهنا حتى مرثية من أجل قوارض وقعت في المصيدة: «فأر استسلم هنا/ عمل مرِح بسيط/ ثم احتيال وخوف»(1340). غير أن ديكنسون تصل إلى أفضل حالات الكوميديا السوداء، من خلال المقابر: «لم يكن أحد من المارة معروفًا ليفرَّ/ تلك الليلة المودَعة في الذاكرة-/ ذلك النُزل الخادع تحت الأرض/ يدبر ألا يخرج منه أحدٌ مرة أخرى» (1406). وهذا ما يشبه الإعلان عن إحدى مصائد الصراصير ماركة بلاك فلاج Black Flag Roach Motel، وهو صندوق صغير مدهون بغراء قاتل للحشرات: «الحشرات تدخل النُّزُل، ولكنها لا تخرج منه!» والمستضيف البروكرستي(1) Procrustean في النُّزل تحت الأرضي، ربما يكون نسخة من المسيح، بدوافع مختلطة، يثأر لعدم إيجاده مكانًا خاليًا No Vacancy في طفولته، باحتفاظه التعويضي بمنزل مفتوح دائمًا، ولأبوابه اتجاه واحد، نحو الداخل فحسب.

إن كثيرًا من ملامح السادية عند ديكنسون، تأتي نتيجة خطابها التهكمي، ثلمة ريفية حيال الميلاد والموت. فقد كان التلطيف الفيكتوري ظاهرة برجوازية، وديكنسون شأنها شأن بودلير معادية للبرجوازية. وها هي قصيدة كاملة:

«وجهٌ خالٍ من الحب
خالٍ من المجد،
وجه كريه، ناجح،
وصلب.
وجه

---

(1) «بروكرستيس» شخصية أسطورية، كان يعمل في تعديل المعادن بالشد أو بالقطع، وكان عنده فراش واحدٌ محدودُ الطول، فكان يطبق طوله تمام التطبيق على كل ضيف يأتيه. وكانت طريقته في ذلك بسيطة، حيث كان إذا وجدَ الضيف قصيرًا شده حتى يصير طوله كطول الفراش، وإن مـزّق الشدّ أوصاله، وإذا وجد الضيف طويلًا بتر منه ما يزيد على طول الفراش. فكان الضيوف الذين يوقعهم نحس طالعهم بين يديه يأتيهم الموت بين الشدّ والبتر. ولم ينج منه إلاّ واحدٌ صادف أن كان طوله كطول السرير، فلم يجد بروكرستيس حاجة إلى شده ولا إلى بتره، فاحتفظ به خادمًا. [المترجم].

معه قد يشعر حجرٌ
بأريحية تامة
- كما لو كانا على معرفة قديمة-
كأنهما قُذِفا معًا للمرة الأولى». [1711]

لا إحسان ولا صدقة هنا. الوجه والحجر «قُذفا» thrown أو اجتمعا معًا، بفعل تعدٍّ إجرامي. والقادر الناجح هو نسخة اجتماعية من جالوت Goliath، وقد نال ضربة في جبينه من داوود الخفي. وهو قناع تتخذه ديكنسون في موضع آخر (540). ولنلحَظ السريالية الهجائية هنا: الوجه الصواني يُقذَف أيضًا، ويسبح إلى أن يلتحم بالحجر، كما في لعبة كرات البوللينج على النجيلة. فديكنسون إذن تشترك، في كثير من الصور والأمزجة، مع لويس كارول العازب الخيالي الآخر، الذي كانت سنوات إبداعه الأولى، في عقد الستينات من القرن التاسع عشر، هي نفس سنوات إبداع ديكنسون. وهذه القصيدة تشبه مبارة الكروكيه عند كارول، حيث نرى الكرة تضرب رأس بشروشٍ بشريّ بشدة.

وسط الكاتبات تُعدُّ ديكنسون رائدة في التخلّي عن الأخلاق الحميدة الكيِّسة. فهي تزرع نوعًا من العنجهية الوغدة. فالميت ذهب ذات مرة إلى «يد الرب اليمنى»: «تلك اليد مبتورة الآن/ والرب لا يمكن العثور عليه»(1551). وبرحيله مع يده، تأمر ملكة القلوب في أمِرست Amherst's Queen of Hearts، وتتحكَّم. والبتر الصادم ليد الرب، يرمز إلى مفاجأة وقوع الأزمة التي ألمَّت بالإيمان في العصر الحديث. لقد تلاشى الرب وترك يده المقطوعة خلفه، مثل شظية قسطنطين الضخمة في فناء الكابيتول. وهذه ثيمة من الثيمات المفضَّلة في طبعات القرن التاسع عشر. اليدُ ميتةَ القانونِ الخاليةَ من المضمون الأخلاقي، هي كل ما تبقَّى من الرب. ويده تظهر في مكان آخر «عن السماء وبما يفوق أشد البراهين/ نعرف أساسًا/ فيما عدا يدها الغازية/ فقد أصبحت أسفل السماء.»(1205). الرب الفارض للموت يشبه سيلا Scylla على جرفها، تنهش الضحايا من أسفل. إنه لص قاطع طريق أو نهَّاب، إنه ابتلاء الرجال a Scourge of Men. وبحكم الفصل والتجزيء الانحطاطي، فإن «اليد الغازية» تمثل نسخة أخرى من الفاعل الحر، وحش عنكبوتي بأصابع خمسة. وربما كان على دكتورة ديكنسون أن تبتر اليد بسبب الغرغرينا: الرب يعاني من بطالة عفنة. ولكن الأكثر ترجيحًا أنها هي القاضي، وهو السارق. فهي تصفه بـ «ناهب» أو «تاجر جبار»، وتتهمه بالاحتيال: «'الأب السماوي'.../ نعتذر إليك/ على احتيالك أنت»(49, 621, 1461). فديكنسون بحبها للدم، تجر الرب إلى قرمة التقطيع، تبتر يده في واحدة من أكثر الصور الشعرية نشازًا وجرأة في شعر القرن التاسع عشر.

إن مزاج ديكنسون فظ على النحو الذي يسبب قشعريرة. فثمّة قصيدة تبدأ هكذا: «لتشقَّ العصفور- وستجد الموسيقى»(861). هذا يعني استخدام البلطة مع طائر مغرد! فهي تشق العصفور مثل كتلة خشبية، أو خوخة، إلى نصفين. إنها الإوزة التي وضعت البيضة الذهبية، وقد جيء بها محفورة من أجل وليمة سادية. وهي تنكر مهنتها بمكر «ولا يمكن لي أن أكون شاعرة... فما عسى المُهر أن يكون،/ أتراني امتلكت فنَّ إدهاشِ نفسِي/ بصواعق اللحن!»(505). لا بد للمرء من أن يضحك هنا. فمثل بن فرانكلين Ben Franklin يطير بطائرته الورقية في عاصفة رعدية، فيما إميلي ديكنسون تجلس في الفناء، ضاربةً رأسها بصواعق برقية. زيوس في حاجة إلى ضربة مطرقة من هيفايستوس Hephaestus ليلد أثينا، أما ديكنسون فهي ليست في حاجة إلى أحد. وتعبير «المُهر» يوحي، كما يلاحظ بلاكمير R. P. Blackmur، أن الشاعرة «تتزوج من نفسها.»[1]. لذا، فإن هذه الومضات من البرق هي ضربات الإيروتيكية الذاتية لواجبها الزوجي. نشوتها الإبداعية ليست إلهامًا، بل كورس يطرق على السندان. ولو قدر لإلاهات الفن والشعر أن يمنحن هذه الشاعرة شعارًا، سيكون ذراعًا ومطرقة، مثل تلك الشعارات المرسومة على علب المخبوزات بالصودا. فالعنف هو أغنيتها للحب والهدهدة.

إن خطاب ديكنسون الفظ، يمكن أن يكون منيعًا غير قابل للاختراق. فهي تقول عن الأفكار الشتوية «فلتربط عمودك الثلجي/ في عروسك الاستوائية»، «Go manacle your icicle, / Against your Tropic Bride» (1756). وقد أخبرتني هايدي جون شميدت Heidi John Schmidt أن وقع هذه العبارة مثل إهانة شوارعية دارجة؛ كأن تقول: «حط الخرطوم في مناخيرك»، «لتذهب إلى الجحيم يا خائب الرجا!»Up your nose with a rubber hose. إنها مقاربة للسب باستخدام عبارات إباحية، وهي ضد قصيدة موسمية لكيتس Keats: الشتاء يعانق الصيف، هاديس Hades الأشيب أمسك برسفوني[2] Persephone. والأصفاد أو الأغلال (كلمة بليك) تذكرنا بشبكة سلاسل هيفياستوس، مُلقاةً على كل من أريس الزانية وأفروديت، ولكن بين حلقاتها توجد حلقة قوطية معتمة. الكتلة الثلجية المدلاة، ربما تكون جسد القارئ، تشبه القضيب الشبحي البارد لعقيدة الساحرات. وإني لأتساءل ما إذا كانت مستلهمة، ببشاعتها وفظاظتها الفجة، من الكتل الثلجية اللسانية المُدلاة، ذات الطابقين، تلك

(1) «Emily Dickinson›s Notation,» in Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays, ed. Richard B. Swell (Englewood Cliffs, N.J., 1963), 19, 120-21.

(2) راجع هامش المترجم عن أسطورة «برسفون»، وذلك في الفصل الثاني من هذا الكتاب. [المترجم].

الكتل الخطيرة التي تتدلى من الأسقف الريفية في أيام ما قبل العزل الحراري. إن الاستعارة المنحرفة عند ديكنسون تنطوي على إيحاءات متعددة من الشهوة، والقوة، والعبودية، والعنة. فهذه الكتلة الثلجية اللسانية، يمكن أن تكون سيفًا قضيبيًا، وكأن العروسة الاستوائية تتنطق به، وهو بدوره يحولها في الوقت نفسه إلى أمازونة. فإما أن يصيبها بعضة الثلج، أو ألم البرد، أو استطاعت هي أن تذيبه. إن الاستعارة تنتهي بتفريغ للتوتر، بولٌ ينساب، ثمَّة بلل دافئ.

إن ديكنسون لديها حماسة وحمية تجاه لفظاظة. فهي تخلّق تأثيرات تصويرية بدائية الطابع، كما في وصفها هذا لغروب الشمس: «خلجان بكاملها من الأحمر، وأساطيل من الأحمر/ وأطقم من دم متجمد.»(658). ومن غير المعتاد، على الأقل، أن نجعل السماء الغربية بحرًا من الدم المتجمد. يبدو الغروب ذو السمت الرومانسي المتأخر الانحطاطي عند ديكنسون، وكأنه الفنان تيرنر Turner وقد أعيد رسم أعماله على يد ديلاكرو Delacroix.

وهذه هي أنشودتها السارة ليوم خريفي:

«الاسم- «خريف»-
واللون- أحمر-
شريان- على الجحيم-
وريد- عبر الطريق-
كُريّات دموية هائلة- في الدروب-
آهِ، حمّام البقع
عندما تُحزِن الرياحُ- الحوضَ-
وتُريقُ المطرَ القرمزي-
رذاذ يندّي قبعاتٍ- بعيدًا أسفلَ-
وتتجمّع برك متوردة
ثم- تدور كوردةٍ- بعيدًا-
على دواليب من الأحمر الخفيف-».

يبدو أن جريمة قتل جماعية قد ارتُكبت في «أمرست». فهذه التيارات الحمراء وتلك البرك، تذكِّرنا باللعنة المنصبَّة على الفرعون، عندما تحوَّلت المياه إلى دم. وربما تكون ديكنسون بصدد استعراضها جريمة القتل والاغتصاب التي ارتكبها يهوه Jehovah ضد الطبيعة الأم الوثنية. وهنا، ينتصر الواقع السادي على الأوهام الوردزورثية. الشريان والوريد يزيِّنان هذا

المشهد الطبيعي الملطَّخ ببشاعة، تنتمي إلى أجواء بليك في الرجل الكوني Cosmic Man الذي قُطِّعت أوصاله في عربدة التضحية القربانية. لُقْمات سائغة. مَن عساه، سوى ديكنسون، أن يفكِّر في أوراق الخريف ككتلٍ دموية؟ «كريات دموية هائلة في الدروب»؟ أنا شخصيًا أرفض أية قراءة لهذه الصور، متعلِّقة بالحيض. فنحن نتعامل مع امرأة قضت كثيرًا من الوقت في أعمال مساعِدة المطبخ، لذا لو أن هناك أية خبرة شخصية تعود إلى هذه القصيدة، لكانت ربما هي قطع رؤوس الدجاج ونزع أحشائه!

ومن ناحية أخرى، فإن رسائل ديكنسون أيضًا تبيِّن استهزاءها المتفكه بالحشمة والكياسة. فهي تكتب إلى أبناء عمومتها، «لم يتصل أحد حتى الآن، ولكن ثمَّة سيدة عجوز تبحث عن منزل. وقد وجهتها إلى الجبَّانة كي توفِّر تكاليف الانتقال». النغمة محض تهكمية، تذكرنا على الفور بنغمة فينسنت برايس Vincent Price، في حالة تغولية من التهكم على الذات. وهي سمة نراها مبكِّرًا عند ديكنسون، حيث إنها كانت في الخامسة عشر من عمرها عندما أبدت ملاحظة في إحدى الرسائل قائلة: «لقد فرغت لتوي من مشاهدة موكب جنائزي لطفل زنجيّ. إذن لو كانت أفكاري أكثر سوادًا؛ فإنك لست في حاجة إلى معجزة». ولصديق آخر، يعمل محررًا صحفيًّا، تقول: «من يكتب هذه الحوادث المضحكة، حيث تتلاقى السكك الحديدية ببعضها بعضًا، دون توقُّع، والرجال في المصانع تُقطع رؤوسهم بلا أي تكليف؟ المؤلف، هو الآخر، يربط هذه الحوادث ببعضها بعضًا بطريقة حيوية، تجعلها شديدة الجاذبية. وكم كانت فيني Vinnie تشعر بالإحباط الليلة، حيث لم يكن هناك مزيد من الحوادث- فأنا أقرأ الأخبار جهرًا، بينما تعمل فيني في الحياكة»(1). الأختان كأنهما اثنان من إلاهات القدر، تقهقهان على مظاهر موت دنيوية. وفيني مثل مدام ديفارج(2) Madame Defarge تمارس الحياكة على المقصلة.

إن إحساس ديكنسون بحرفة الشعر، مليء بما يقبض النَّفس، ويجتاحها. فهي تخبر مستشارها، توماس ونتورث هيجنسون Thomas Wentworth Higginson، «لم يكن في حياتي عاهل، ولا أستطيع أن أحكم نفسي. وعندما أحاول التنظيم- تتفجر قوتي الصغيرة-

---

(1) To Louise and Frances Nocross, 7 Oct. 1863, Letters, 2:427. To Abiah Root, 12 Jan. 1846, 1:24. To Dr. and Mrs. J. G. Holland, autumn 1853, 1:264.

(2) إحدى الشخصيات الرئيسية في رواية **قصة مدينتين** لتشارلز ديكنز. حيث كانت السيدة تريز ديفارج وأخوها إرنست، يملكان حانة ويقومان سريًا بقيادة مجموعة من الثوار، يشيرون لبعضهم بعضًا باسم حركي واحد هو «جاك»، وهو اسم مشتق من مجموعة حقيقية من الثوار الفرنسيين جاكيري Jacquerie. [المترجم].

وتتركني عارية ومحروقة». فوضى، وثورة، وخزائن بارود تتفجر عاليًا في السماء. ديكنسون في حرب بمقياسها الخاص. «عارية محروقة»، إنها تشبه أجمة من الأشجار الوردزورثية، ضربتها نيران غابة سادية. وكانت ديكنسون قد أخبرت مستشارها السيد هاجينسون، في أول زيارة له: «إذا قرأتُ كتابًا [و] ترك جسدي كله في برد شديد، لا تدفئه نارٌ؛ فإنني أعرف أن ذلك شِعرٌ. هذه فقط هي الطريقة التي أعرفه بها. هل ثمَّة طريقة أخرى؟»(1). الشعر إذن هجوم واعتداء على البدن. رؤية كهنوتية تتطلب صدمة بدنية. رأسها العارية تشبه غلاية متفجرة، أو زجاجة ملؤها شراب مختمر، ينفجر غطاؤها فجأة. الشِّعر نوع من السلخ، تسلية بأعمال وحشية خسيسة (cf 315). في مدارات الفن القطبية الاستوائية Arctic tropics، تكون رأس الشاعر ثمرة جوز هند مجزوزة بالمنجل.

وثم بورتريه آخر ساطع للفنان، يظهر في خطاب ديكنسون إلى أبناء عمومتها: «لقد لاحظت أن إليزابيث براونينج Elizabeth Browning قد نظم قصيدة أخرى، وكانت مبهرة- إلى أن تذكرت أن أنا، نفسي، بطريقتي الصغيرة، غنيت على أعتاب القبر Sang off charnel steps». لقد كانت إليزابيث باريت براونينج، قد وافتها المنية قبل هذا الخطاب بثلاث سنوات. وديكنسون بادعائها المفاجأة حيال استئناف براونينج لعملها، إنما تقول إنها أيضًا تكتب في مواجهة حزن وفقدان دائم. ولكن لنلحظ كيف تصور نفسها في تابلوه مبهرج، وبحالة مسرحية تنتمي إلى أواخر عصر النهضة، مثل مقبرة برنيني البابوية: فنحن نراها تقف وتغني على أعتاب مستودع لرفات الموتى charnel house. وهذه نسخة من التصفير بعد مغادرة المقبرة (فقد أخبرتْ هيجنسون: «لقد غنيت، كما يفعل الصبي في المدافن- لأنني خائفة»).(2) ولكنها تقف على الأعتاب مثل المتشردة عند ديكنز Dickens ممسكة بصفيحتها. وربما يقبع خلف هذه الاستعارة، إما حفّار القبور المغني في مسرحية هاملت، أو كما أشك «الآثار الكنَسية» الساحرة عند جورج هربرت George Herbert، حيث يرسل الشاعر بجسده إلى مدرسة كائنة في كنيسة من القبور المغْبَرَّة. حيث علينا أن نرى ديكنسون كدارسة صغيرة، تظهر من بين دروسها المخيفة، وتنفجر بالغناء! الأمر يشبه كارتونَ نيويوركي New Yorker، رجلًا مهيبًا ممسكًا بجريدة، يبتعد عن النافذة ليخبر زوجته: «أوه، لا شيء، إنها إميلي ديكنسون تغني على أعتاب مستودع الرفات.».

---

(1) Aug. 1862, Letters, 2:414; 473-74.

(2) To Louise and Frances Norcross, ca. 1864, Letters, 2:436. To Higginson, 25 April 1862, 2:404.

إن استعارات ديكنسون- تأسيسًا على التباهي الميتافيزيقي- تشبه استعارات جيمس James في إفراطها التفصيلي الانحطاطي. غير أن استعارات جيمس متقطعة، ومضللة، فيما استعاراتها هي تأتي على المعيار الملحمي والأعمال الوضيعة. وقد قلت إن الجناس الاستهلالي alliteration والإيقاعات التعويذية عند سوينبرن، هي أدوات يستخدمها لإضفاء الحالة البدائية، وتردُّ الشعر إلى أصوله في الطقوس الدينية. وعند ديكنسون، فإن الصورة وليس الإيقاع، هي ما تقوم بالنكوص أو العودة إلى الماضي. فديكنسون تستخدم الاستعارات بصورة أكثر حِرَفية من أي أحد آخر، في الأدب الرئيسي. وحالة الاتقاد الملموسة لديها، هي طريقتها المادية الرومانسية في مرحلتها المتأخِّرة، ذلك الاختزال من «الفكرة» إلى «الشيء» الذي تتبعناه في كل من الانحطاط الفرنسي والإنجليزي. فالأشياء في شعرها، تصبح أشخاصًا، والأشخاصُ أشياءً، والكل يضغط فيزيقيًّا على الكل في استبداد الطبيعة الوحشي.

وهكذا، فقد أوضحنا شهية ديكنسون للقتل والمسخ والتشويه، تلك السمة التي لم يعترف بها أحد، وكذلك أظهرنا ولعَها بالرعب السادومازوخي. فقد قامت سمعتُها بعد مماتها، أولًا على نغمات سريعة متعاقبة، ذات طابع وردزورثي؛ إذ تتضمن انطلاقاتُها الخيالية طيورًا، وفراشات، وفتيات متشردات. وهنا يصرح ريتشارد تشيس Richard Chase: «لم يحدث أن كتب شاعر عظيم هذا القدر الكبير من النظم السيئ، مثلما فعلت إميلي ديكنسون». وهو في هذا ينحي باللائمة على «عقيدة 'النساء الصغيرات' الفيكتورية»، على حقيقة أن «ثلثيّ أعمالها» مَعيب: «قصائدها الطفولية الخَجلى، الغريبة عن الطبيعة والصداقة الأنثوية، هي نتاج زمن كانت فيه الطفولة الدائمة هي المهنة الوحيدة المتاحة أمام النساء.»[1]. وتظل قصائد ديكنسون الأنثوية العاطفية مهملة من قبل الأساتذة المتحرجين. ولكنني، معنية، بأن شعرها نسق مغلق من المرجعية الجنسية، وأن القصائد العاطفية الصبيانية مصممةٌ لتضفيرها مع قصائد العنف والمعاناة.

إنه لمن السهل إساءة قراءة كثير من الأشعار التي تؤثِّر على الإيمان المسيحي القانع. فالإيقاعات الرتيبة والقوافي الدقيقة، تكون زائفة دائمًا عند ديكنسون السيدة الحداثية modernist الأولى للترخيم الهَذْهَدة، أي الانتقال بالصوت من الشدة إلى الضعف، والعكس syncopation، وغياب النغمة atonality. فانتظام الوزن الشعري يعني سرعة التصديق الساذج عند المتحدِّث (cf. 193). فقد يكون المزاج مرحًا ومتفائلًا، مثل قولها «لتربط حياتي بالأوتار، سيدي،/ وقتئذ أكون مهيَّأة للذهاب!» (279). غير أن العروس

(1) Emily Dickinson (New York, 1951), 302, 93-94.

التي تسلِّم نفسها بسعادة إلى الزواج السماوي، عادة ما تجد نفسها أمام مفاجأة غير سارة. فالموت، وليس المخلِّص، هو ما ينتظر هناك أعلى الطريق إلى السماء. وديكنسون مهووسة بوضع النهايات termination، وبتبديلها الانحطاطي الطابع لكل من الكشف أو التجلي المسيحي. وفي قصيدة «رحلتنا تقدَّمت Our journey had advanced» وهي مثال نادر على العقل الأنثوي في تحوله نحو علم النشوء، يحدِّق المتحدث في أورشليم الجديدة؛ فيرى «الرب- على كل بوابة.». والأب هنا، بتكاثره على نحو مشؤوم مثل الآلهة المتجسدة في الهندوسية، فإنه لا يرحب بالإنسانية، بل يعيق السبيل إلى الحياة الأبدية (615). وهذا امتلاء بالحكايات الرمزية، امتلاء فضاء خيالي بهوية واحدة في صور مختلفة، وهذا تكنيك فني وجدته مستخدمًا عند كل من ليوناردو، وروزيتي، وإميلي برونتى.

إن المتزوجين حديثًا، هؤلاء الفرحين عند ديكنسون، يطلون من القصائد في ظل ملابسات مريبة: «أنا 'زوجة'! قف مكانك!» (199). ولمجاراة ديكنسون جنبًا إلى جنب، مثلما تعدو «آليس» إلى جانب الملكة الحمراء، فإن القارئ يجب أن يعرف أين دفنت الجثث. فالمتحدث مقبوض عليه؛ والسماء في حالة ركود: طبقة متجلدة من اللاوجود. فقصائد العروس أحابيل ذكية، تحوّل الأميرات إلى ثمرات قرع pumpkins، إلى مجرد كُتل من الأنقاض. الجثث تسقط في القبر بقرْعة مدوّية. والفينالة المتكررة هي الخفوت البطيء، الصوت يتحسَّس باحثًا عن كلمات، فيما الوعي يخبو ويتسرَّب.

إن هذه القصائد تحتاج إلى عمل من التحري الصبور، لأنها صعبة ومعقَّدة، تحتوي على مجازات محنَّكة ومركَّبة. وقد كانت ديكنسون طالبة مخلصة لقاموسها الخاص «ويبستر» Webster. فتفننها في استخدام الكلمات، نتاج عمل من البحث والقراءة في كتب كثيرة، على الطريقة السكندريةAlexandrian، بإلمام ومعرفة من النوع الانحطاطي. ولكن ليست كل قصائدها العاطفية تحتوي على سخريات خفية. وأكثر القصائد التي تعنيني هنا، هي تلك التي تبدو تفاهات سليطة مفعمة بالحيوية. فما المعنى الذي احتوته هذه القصائد بالنسبة لشاعرة عظيمة ومتحكمة؟ لقد أخبرت هيجنسون «عندما أذكر نفسي كممثلة للقصيدة- فإن هذا لا يعني- أنا- بل يعني شخصًا مفترضًا»[1]. فأصوات ديكنسون الكثيرة، هي أقنعة جنسية. وهي تحدث وفق طريقتيها الرئيسيتين: السادية، والوردزورثية. فالقصائد العاطفية أقنعة أنثوية تمثل استجابة رئيسية للطبيعة، تمتاز بالفرحة والثقة.

والطبيعة عند ديكنسون لها وجهان، وجه بربري همجي، ووجه صاف صحو. «برق يسفع

(1) July 1862, Letters, 2:412.

الشجيرات ويحرقها، والبراكين تأكل قُرَى على الإفطار» (314, 175). شفاه الطبيعة «مرجان له فحيح»، يفتح ويقفل مثل «مدن تتسرب مختفية» (601). البركان يتبخر بهسهسات رطبة حارة، مثل جحيم ميلتون Milton. والحضارة تتحول إلى سيولة بلمسة واحدة من الطبيعة. إتنا[1] Etna المتفجرة تُظهِر «سِنَّتها الحمراء العقيقية»: طبيعة قرصانية، أنياب حمراء، لها ابتسامة شريرة ملتوية (1146). إن الطبيعة السادية تصهر شِعر ديكنسون؛ فيتشرب بالاستعارات العنيفة. وأقنعتها العاطفية والسادية، تشكل حكاية رمزية موسمية. تمثل الأصوات الأنثوية فيها المرحلة الربيعية: إنها الأصوات الجميلة، مرج من الزهور والحيوانات، مُشمس وهادئ. أما القصائد السادومازوخية، فتمثل التعرجات المنبعجة في قشرة الأرض، تلك الطيات البطيئة الوحشية للعالم المعدني الصلب. نحن بصدد علم النبات في مقابل علم الجيولوجيا، الربيع مدمرًا على يد الشتاء.

كما أن قصائد ديكنسون العاطفية تواصل استخدام ثيمة، سبق أن رأيناها عند سبنسر وبليك: الأنوثة باعتبارها جيوبًا لوعي غير محمي في الطبيعة. وثمَّة نسخ لديكنسون من قصائد ماسح المداخن التي قابلناها عند بليك، حيث يجسد الشاعر نفسه من دون هجاء، وبوعي أكثر بساطة. وكما عند سبنسر، فإن الأنوثة تجلب نقيضها إلى الوجود، في اندفاع للشراسة. فعرائس ديكنسون دائمًا ما يقعن ضحايا الاغتصاب، مخدوعات من العاشق المخادع، وهو الموت. وقد تتبعنا في بداية هذا الكتاب، ذلك التطور القديم من الأنثوية femaleness إلى الأنوثة femininity. وهو ما دافعتُ عنه بوصفه حيلة بارعة من تدبير ثقافة رفيعة. وتمارس ديكنسون عملية مذهلة على هذه المصطلحات. فهي تقبل بالأنوثة ولكنها تنكر الأنثوية، كاسحة إياها خارج حدود عالمها الشعري تمامًا. فعالمها المزدهر المتفتح، من دون تخصيب مثل أنواع الحمل عند كيتس Keats. ففي 1775 قصيدة حية، لا أجد سوى لحظة كيتسية Keatsian خصبة، وذلك في «سيكون صيفًا- أخيرًا»: «الزنبق- المنحني على مدى عام-/ سيترنَّح بحَمْل أرجواني.»(342). ولا توجد غير ذلك أية صورة منتفخة بوزن وكتلة أنثوية شهوانية. حتى هذه الصورة هي إسقاط مستقبلي، وليس واقعًا حاضرًا. فالشاعرة لديها «ثدي بلوطي»- صلب متعجر.(296). إن عمليات الطبيعة هنا إيروتيكية، ولكنها ليست خصبة. والتقزيم والبتر هما القاعدة.

إننا نرى ذلك؛ لأنه لم تكن هناك أُمُ طبيعةٍ كُبرى أمريكية، فقد كان على الكُتَّاب الرومانسيين أن يخترعوها. وعند التعامل مع فنانة كبيرة، علينا أن نقلِب مصطلحاتنا. فمن بين الأسباب التي

(1) بركان نشط على الساحل الشرقي لصقلية. [المترجم].

تجعل ديكنسون تمتاز على إليزابيث باريت براونينج- التي كانت ديكنسون معجبة بها- هو انزعاجها من التطابق الجنسي. فقد أشارت بملاحظة إلى هيجنسون، بينما كانت أمها لا تزال على قيد الحياة، قائلة: «لم يكن لي أبدًا أُم. فأنا أفترض أن الأم هي التي تهرَع إليها، عندما تكون في مشكلة»[1]. ومن هنا، فإننا نرى الذكر العبقري الرومانسي، عابرًا خط الجندر ليبدع، بيد أن نقيضه الأنثى، يجب أن تفصل العقل عن الجسد؛ كي تعانق ربة الفن. وديكنسون، متبعة بليك، تقول عن أُمها «أيتها المرأة، ما الذي عليّ أن أفعله معك؟».

إن تشيس Chase يرى عند ديكنسون «أسلوبًا مبهرجًا» rococo style[2]. والروكوكو، أو الأسلوب المبهرج، يصف بدقة أقنعتها الأنثوية بسرعة التصديق الوردزورثية، أو الإمرسونية Emesonian نحو الطبيعة. وأنا أرى أسلوبًا تمثُّليًا آخر، تم استخدامه في قصائدها ساديةِ التجمد، والكسر، والعواصف، وفي رؤيتها المتقوسة للجبال والنباتات والنجوم: الأثرية monumentality. «آه، تنريف!»[3] إنها ترحب بذروة البركان، «متشحٌ بدرعك الجليدي، فخذ من الجرانيت- وبأس من الفولاذ»(666). لقد حاججت سابقًا على أن «الأثرية» كما في الفن المصري والأشوري، هي إضفاء للذكورية، وأن وجود «العملقة» عند فنانة أنثى، كما في شخصية هيثكليف Heathcliff عند إميلي برونتى، ولوحة عرض الخيل لروزا بونهير Rosa Bonheur، يمثل تكنيكًا لنزع الجنس عن الذات. وديكنسون التيتانية، أو العملاقة، هي تلميذة بليك الذي هو تلميذ ميكيلانجيلو، الذي بالتالي ينقل أسلوبه على نحو غير مباشر من المرحلة المتأخِّرة من النهضة الإيطالية إلى المرحلة المتأخِّرة من أمريكا البيوريتانية. فديكنسون الأنثوية تتبع قصيدة بليك أغنيات البراءة؛ أما ديكنسون الذكورية؛ فهي تتبع أيضًا قصيدة بليك «النمر»، والقصائد الصدامية الطويلة. وقصائدها التي تنطوي على الحالة الأثرية الضخمة، هي مسرح انحرافها المتأثر بمنظور إميلي برونتى عن الجندر؛ اغترابها عن جسد الأنثى.

إن استعارات ديكنسون السادومازوخية، هي تكنيك لتخنيث الذات self-hermaphrodization، حيث إنها، أي الاستعارات، وبحكم إبرازها للأحداث الداخلية إلى الخارج، تُعدُّ إفراغًا للجوانية الأنثوية. فمظاهر الغموض الجنسي متوافرة بكثرة في شعرها، وخطاباتها. فهي تصف نفسها بصبي، ورجل، وعزَب، وأخ، وعم. «عندما كنت

(1) Quoted in letter from Higginson to his wife, 17 Aug. 1870, Letters, 2:475.

(2) Emily Dickinson, 226.

(3) تنريف Teneriffe هي أكبر جزيرة من «جزر الكناري وإسبانيا»، من حيث عدد السكان. [المترجم].

صبيًا» هكذا تحب ديكنسون أن تقول[1]. وربما تكون مقلِّدة للأعمال الكوميدية التي انطوت على خنوثة ارتداء ملابس الجنس الآخر، عند شكسبير: فالصبيانية هنا من شأنها أن تتقابل مع مراهَقة روزالند خنثوية المظهر. فالذات الصبيانية المراوغة، ترمز إلى تحرر مبكر من الاختلاط الاجتماعي، والذي لا تقدر على تجنبها وهي كبيرة، إلا من خلال حبس نفسها في منزلها، داخل غرفتها. وعبارة «عندما كنت صبيًا» يمكن أن تعني أيضًا «قبل أن أتزوج ربة الفن». فهي تُمهِر ست رسائل إلى هيجنسون بلقب ذكر فخور: «ديكنسون»؛ كاسرة بذلك تقليدًا، أو اصطلاحًا جندريًا مثبِّطًا. وحتى عشرين سنة خلت، كان من غير النبل أن تشير إلى امرأة كاتبة باسمها الأخير، أو باسم عائلتها.

فإذا كان «الصبي» هو الماضي، فإن الألقاب الأخرى المتقاطعة جنسيًا عند ديكنسون هي المستقبل. فقصائدها الدينية تستخدم مصطلحات غريبة من الترويج الملكي: «أنا قيصر- أنا 'امرأة' الآن»(199). وبالنسبة لعروس المسيح، فإن الموت يكون بدء المحيض menarche؛ غير أن الخطاب يتأرجح، والفكر متوانٍ بليد، والسماء مغبشة. واللقب التشريفي المذكر هنا، يرمز إلى سلطة الموت المطلقة. فكلمة «قيصر» لا تنطبق إلا على الذكور. ومن ثم، فأن تكون قيصرًا وامرأة في وقت واحد هو التباس للجندر. وقد يكون مصدر ذلك شكسبيريًا: المتحدث قيصر وكليوباترا. أو مصدر بايروني Byronic: ساردانابالوس هو «الملك- الأنثى she-king» وسميراميس هي «الملكة- الرجل man-queen».

وتشمل الرتب الذكورية عند ديكنسون الأمير، والدوق، والإمبراطور[2] وهي تطبّق أو تستخدم لقبها المفضَّل، وهو الشريف earl، سواء مع الرب أو الموت (وبصورة تبادلية لا تخلو من السخرية). على سبيل المثال، ثمَّة جثة بكامل هيئتها الرسمية «تسعى لملاقاة الشريف.»(665). وقاموس ديكنسون يقول، إن «الشريف هنا مجرد لقب، لا يرتبط بتشريع إقليمي»[3]. إذن هذه واحدة من نكات الشاعرة، على حساب إله متقزِّم. وأحيانًا نجدها

---

(1) Poems: 986, 1487, 1545, 389, 689, 652, 1466, 801, 1499, 230, 312, 497. Letters: to Mrs. Holland, 2 March 1859, 2:350. To Louise and Frances Norcross, Oct. 1871, 2:491. To Mrs. Holland, March 1866, 2:449. To her nephew Ned Dickinson, ca. 1878, 2:622. To Mrs. Holland, Aug. 1876, 2:561. To the unknown «Master,» ca. 1961, 2:374.

(2) 466 , 1090, 368, 980. Cf. also n683, 98.

(3) Noah Webster, An American Dictionary of the English Language, 2 vol. (New York, 1828).

وجورج فيشر George G. Whicher، يصف طبعة 1847 من الويبستر Webster's بأنها «قاموس المفردات الذي درسته». انظر أيضًا:

تمنح لقب الأشرفية earldom إلى نفسها: «عندما أكون شريفة/ ألن تكون راغبًا فيما لو أنك تجاذبت الحديث مع/ تلك الفتاة الحمقاء؟». وسوف ترتدي فراء حيوان نادر يشبه ابن عرس، وتضع رؤوس نسور إمبراطورية على حزامها والإبزيم (704, 452). وهي تتطور من «فتاة» إلى «شريفة»، مثل آليس وهي تترقى من بيدق إلى ملكة.[1] وتغيراتها الجنسية المسقطة projected تشبه بورتريه فرنسيًا ملوكيًا خياليًا. وهذه القصيدة المتدللة، المتفاخرة، المتهورة، موجهة إلى «حلوة Sweet» ما، ربما تكون امرأة أخرى. وهو ما من شأنه تفسير مظاهر إرضاء الذكورة المستقبلية.

إن ديكنسون تتحدَّث عن إحدى الزهور، قائلة: «كان من الأحرى بي أن أرتدي ألَقَها/ بدلًا من وجهِ شريفٍ بارزٍ-/ كنتُ لِأعيشَ مثلَها/ بدلًا من أن أكونَ 'دوق إكسيتر'».[2] (138). وديكنسون، باختيارها الطبيعة بدلًا من المجتمع، والأرض بدلًا من السماء، إنما تعبّر في الاستقطابات الجنسية عن هذه التناقضات. فهي قد «ترتدي» وجه شريف، ولكنها لا تختاره. والوجه المرفوض يشبه قناعًا للسلف معلقًا فوق حمالة قبعات بالباب. ونراها في موضع أخرى تستخدم اسم المكان «إكسيتر»، عوضًا عن السماء، أو الحياة الآخرة المظلمة.(373). ومن هنا، فإن «دوق إكسيتر» ربما تعني الرب- أي أن الإكسيتر يجر الرجال من مسرح العالم بواسطة محجن أو عصا الراعي المعقوفة. وثمّة في رسالة من بين رسائلها، تردد أصداء أخيل Achilles عند هاديس. بما يُعدُّ إسقاطًا مرة أخرى لخيار التحول الجنسي المستقبلي: «كان من الأحرى لي أن أكون معشوقة لما يسمى ملك في الأرض، أو لورد/ سيد في السماء»[3].

الشاعرة تتشح بوجه الشريفة في قصيدة عُرسية، تفتتحها باضطراب وانهماك في مخدع: فهي ترتدي حُلي رخيصة، وقماشَ كشمير، «كسوة البومبادور»؛[4] أصابع الخادمة ترتب شعرها «مثلما كانت ترتدي سيدات العصر الإقطاعي». وهي تتمتع بـ «مهارة- أن تجعل مقدمة رأسي مثل شريفة.»(473). مقدمة رأس أو جبين الشريفة هو برود حالتها الجديدة التي تشبه الجثة. ونحن متروكين حيال صورة غريبة، لوجه ذكر يتلصَّص من حجاب عروسة-

---

This was a Poet: A Critical Biography of Emily Dickinson (New York, 1983), 232. وأنا أفترض أن الطبعة الأولى من 1828 لا بد وأن تكون أيضًا من تجميع أبيها.

(1) آليس في بلاد العجائب. [المترجم].

(2) إكسيتر Exeter مدينة تقع جنوب غرب إنجلترا، يمر منها نهر اكس. وتشتهر بجامعة إكسيتر. [المترجم].

(3) To Mrs. Holland, Aug. 1856, Letters, 2: 330.

(4) Pompadour تسريحة شعر نسائية في القرن الثامن عشر؛ تكبر من الناصية وترفع بواسطة حشو خاص. [المترجم].

ملمحٌ، رأيناه، في طقوس الخصوبة القديمة. إن هذه البطلة نسخة أخرى من عروس سماوية متروكة عند المذبح. والطريق إلى الكنيسة في أميرست مليء بالنُقَر. «أقولها كل يوم/ 'لو كان ينبغي لي أن أكون ملكة، غدًا' لو ممكن، أستيقظ كواحدة من آل بربون، I wake a Bourbon»(373). تلميحات مليئة بالشؤم منذرة بالموت: فأن تستيقظ كواحدة من «آل بربون»، وفق لغتها، تعني صعودها إلى المقصلة.

إن ألقاب ديكنسون الملوكية هي درجات شرفية متطرفة، تميِّز تقدُّمًا في الحياة الأخرى. فهي ألقاب خنوثية؛ لأنها متعدِّية متعالية. والموت يجعل المرأة شريفة، بالطريقة نفسها التي تحققها انتحال شخصية مخنَّثة، وذلك بإضفاء الذكورة عليها في حالة تجريدية. وفي وثباتها المتقاطعة، والمتحولة جنسيًا إلى الخلود، تشبه ديكنسون شخصية صافو Sappho عند سوينبرن، تلك التي تتحوَّل إلى ذكر في الموت، عن طريق سلخ جسدها الأنثوي السلبي. وفي بعض قصائد ديكنسون نجد أن منظومة الارتقاء الروحاني الجنسية تتمثل في صبي/ امرأة/ رجل، وفي تطابق مع النموذج التقليدي عند بليك: البراءة/ الخبرة/ البراءة الناجية، أو المفتداة. فالمرأة هي مجرد القناع الاجتماعي للحياة وهي كبيرة.

ما تقوم به ديكنسون من التجاورات الصارمة للأقنعة- القيصر/ المرأة، الشريف/ الفتاة- هو نوع من الكولاج الجنسي sexual collage. فهي تستمتع بإلهاء القارئ من خلال ارتباطات متبدلة. ففي قصيدة حول إهمال حديقتها، تقول ديكنسون «صبَّارتي- شقَّت لحيتها/ لتُظهر حلْقَها.»(339). لماذا تاء التأنيث، أو (ها) her؟ لماذا لا يكون الصبار الضمير المفعول المذكر him أو ضمير غير العاقل it؟ إنها وعلى نحو مثير، تضفي الحالة الجنسية على الصبار؛ كي تجعلها سيدة ملتحية، مخنَّثة في سيرك. وهي تستخدم على نحو تلقائي لغة الجندر، أو الدور الاجتماعي؛ لتوحي بالتضاد المرئي والحسي بين أشواك الصبار والقلب اللحمي، عارضة إياه عبر ساق النبات المشقوقة. الصبار الأنثى عند ديكنسون، شهواني بفظاظة وبشاعة. إنه جدول أو غدير بركاني، عينة من النعومة في حوض من النبات القرّاص الشائك. وهو يبهج الشاعرة التي تنعم في الوحدة، لتستحضر مخنَّثات غير معروفات لرجل. ولنلْحظ مرة أخرى الأسلوب الكشفي أو المرتبط بالتجلي: فالصبار(ة) تشق لحيتها؛ لتبين حلقها مثل يسوع أو مريم، إذ يشيران إلى قلبيهما المحترقين المثقوبين، أو مثل القديس فرانسيس St. Francis عارضًا أماكن جرحه. وهذا الاستعراض الديني المتلبس بالإيروتيكية، ينتمي إلى الطابع الباروكي الإيطالي والإسباني، لا إلى البيوريتانية الأمريكية.

إن ديكنسون يمكنها إسباغ الجنس على أي موقف، حتى على التقاط الأزهار:

«كنت في شدة الحياء،
عندما رأيتُها من بعيد!
جميلةً جدًا-
خَجْلَى جدًا!
مُمعنة في التخفي
والاختباء
داخل أوراقها،
لا يمكن لأحدٍ أن يعثرَ عليها-
عندما مررتُ بها
كانت تَحتبِسَ أنفاسَها-
بدتْ ضعيفةً للغاية
عندما التفتُّ عائدةً إليها
وحملتُها وهي مُحْمَرّةً..
تُصارعُ..».

هذه القصيدة، التي تبدو، خفيفة وبلا قيمة، تمثل سيكودراما منحرفة. فديكنسون تضطلع بقناع المغتصب الذكر «هاديس»، إذ يهجم على پرسيفون في المرج. وهي عملاقة وسط أقزام. وكما في قصيدتها حول المنطاد المحتضر، نجد هنا الإيروتيكية السائغة نتاجًا للغَزَل الأنوثي من ضعف ومقاومة- «حياء»، «خجولة»، «متخفية»، «حابسة أنفاسها»، «ضعيفة أو بلا حيلة»، «تصارع»، «تحمرّ». حتى أكثر قصائد ديكنسون براءة، تموج بتيارات خفية معتمة.

إن أكثر بورتريهات أو صور ديكنسون الذكورية سفورًا، يتمثَّل في «حياتي ظلَّت بندقية معمرة My Life had stood a Loaded Gun»، حيث تكون طوطمًا لقوة قضيبية (754). فـ «المالك» أو «السيد»، لا يظهر سوى في صيغة هو أي كضمير. أما هي، فتمثل القوة الحقيقية الفعلية، من دونها لا يمكنه التصرف. وعيها يحيط بوعيه، حيث إنه ينام بينما هي تراقب- تلصصية مثل ويتمان في قصيدته النائمون. وإني لأجد مصادر عديدة لهذه القصيدة. فأولًا: المرأة كبندقية، تشبه عصا هارون المتحولة إلى أفعى: فهارون بالمثل يتصرَّف ويعمل، من أجل موسى وطوع أمره.[1] وهي، ثانيًا: تمثِّل نسخة حديثة من السيف الأسطوري

(1) ورد أول ذكر لهارون في سفر الخروج (14:4) عندما عينه يهوه، إله اليهود، مساعدا ومتحدثا باسم =

Excalibur للملك آرثر، ذلك السيف السحري الذي منحتة سيدة البحيرة إلى الملك. وثالثًا: هي تالوس Talus عند سبنسر، السلاحدار، أو حامل سلاح أرتيجول Artegall، «الرجل الحديدي» (F.Q. V.vi.16). ورابعًا: كـ «عين» سيدها، أو «إبهامه»، أي بصره ويديه، فهي تعيد تفعيل الرومانسة السادومازوخية لتشارلوت برونتى، وهي واحدة من الكاتبات المفضلات لدى ديكنسون: المرأة كبندقية جين إير Jane Eyre المقدامة المتجاسرة، تحكم أخيرًا روشيستر Rochester، عمياء وخرساء، في نهاية الرواية.

البندقية القاتلة تمثل نقطة اتصال جامدة بين الرجل والطبيعة. مالك، سيد، وبندقية أمازونية في إثر غزالة، فريسة بيلفويب في ملحمة ملكة الجان. وعندما تتكلم البندقية، ترد «الجبال»: إنها صوت الطبيعة السادي. وقد رأينا من قبل «ابتسامة» وجهها «الفيزوفي Vesuvian»، أو الكبريتي المشتعل، في السن بركان إتنا Etna الجرانيتي الشرير. المرأة كبندقية ضارية مفترسة ومهلكة: «لا تقوم له قائمة أبدًا/ مَن أُلقي عليه عينًا صفراء/ أو إصبعًا ثابتًا مشدودًا». «النظر» يعني هنا الذبح. فهي تمتلك نظرات بتراركية Petrarchan قاتلة. والعين الصفراء هي لهب البندقية الدخاني، عين نمر وحشية. ورمي العين على الشيء أو الشخص، يُعدُّ سياقًا، وأسلوبًا مألوف (على سبيل المثال: «لم أُلقِ عينًا عليه أبدًا»)؛ فهي هنا تثبّت دائرة استهداف فوق الضحية، ثاقبة إياها بعين رصاصة البندقية. والإصبع الثابت المشدود، هو إصبع زناد السيد، وقد تحول في الاستعارة إلى «صوت». وهو أيضًا إصبعها، كمطرقة محطِّمة. وهذه الاستعارة تذكرني بصاحب العقار الذي سكنت فيه في ولاية فيرمونت Vermont، وهو نجار، إذ يهرس بدم بارد دبابير حية على لوح زجاجي، بإبهامه. ومن هنا، فإنني أتساءل حول ما إذا كان العين والإبهام، أتيان من ملاحظة ديكنسون الفعلية للصنّاع أثناء عملهم، خصوصًا البنائين منهم. وأخيرًا، فالإبهام المشدود، يشير إلى أصابع الإبهام التي ترمز دائمًا إلى العدوانية في معاقبة المهزوم في ساحة الحياة الدموية.[1]

= موسى الذي كان ثقيل الفم واللسان. كان هارون الأداة لصنع كثير من المعجزات (التي يرويها سفر الخروج): مثل تحويل مياه الأنهار إلى دم (20:7) وصعود الضفادع (فمد هارون يده في مياه مصر فصعدت الضفادع وغطت أرض مصر). [المترجم].

(1) في العصر الروماني، وفي ساحات القتال والمباريات التي كان يتسلى بها الرومان بين المصارعين، كانت الجماهير تتفاعل مع المصارعين وتشجعهم بحماسة، وتشير بإبهامها إلى أسفل كعلامة على ضرورة قتل المهزوم في المعركة. وقد صاغتها الكاتبة هكذا: The emphatic thumb is, finally, the thumbs down in life's bloody arena». [المترجم].

إن هذه القصيدة تمثل واحدة من أعظم التحولات الذاتية البين جنسية، المنتمية إلى الرومانسية. وإسقاط ديكنسون لذاتها على البندقية، يماثل تمامًا إسقاط كولريدج لذاته على كريستابل المغتصبة: فالشاعرة هنا تصل إلى جوهر الخبرة الجنسية المتطرفة. إن مصَّاصة الدماء التي تغتصب كريستابل، ترمز إلى طبيعة وردزورث الشيطانية العادية. وعبارة «حياتي ظلت كبندقية مُعمَّرة»، هي قصيدة أخرى من قصائد مصَّاصة الدماء الرومانسية. فالبندقية التي تتميز «بقوة القتل/ من دون القوة القادرة على التغلب على الموت»، هي مصَّاصة الدماء التي تصيب جسد الضحية بالشلل عبر اتصالها بالعين. فهي ميكانيكية، عروس معدنية تدخُل ولا يمكن لأحد أن يدخلها. وعلى خلاف جين إير Jane Eyre، فإن ديكنسون لا تستطيع مشاركة سيدها فِراشه، لأنها عاقر. والبندقية المعمَّرة هي ديكنسون بوصفها مصَّاصة دماء منزوعة من الطبيعة، وباعتبارها صانعًا ذكوريًّا للخطاب الشعري السادي. إنها مخنَّثة أخرى مثل شيء مصنّع يعود إلى القرن التاسع عشر.

وأنا أرى في قطعة شعرية أخرى لهذه القصيدة الرائعة كقطعة ملازمة لها، حيث تحول ديكنسون وجهة النظر الجنسية: «في الشتاء وفي غرفتي/ وقعت على دودة/ وردية، وممشوقة، ودافئة». وهي هنا تربط الدودة بشريط، ولكنها سرعان ما تكتشف أنها نمت؛ لتصبح حيّة فحّاحة: «لقد سبر غَوْرِي/ ثم إلى إيقاع رفيع/ تخفى في صورته/ مثل أنواع تسبح/ أسقطتُه». ثم نرى ديكنسون تفر إلى بلدة بعيدة، لتكتب: «لقد كان حُلُمًا.»(1670). أهي حيّة الجنة تفعل فعل رجل مخادع مزعزِع للإيمان؟ أنا لا أرى سوى مسرح جنسيّ. فأي مخلوق غريب بإمكانه التحول من «وردي، ممشوق، ودافئ.. إلى شيء أشبه بالهوت دوج، أو الفرانكفورتر[1] wiener راقصًا رقصة الهيولا، لا شك أنه يميل إلى قنص انتباهنا نحن المعاصرين. وعلى طريقة فرويد، فإن هذه القصيدة لا يمكن لغير طفل، أو شخص ذهاني، أن يكتبها، خصوصًا أن عدم الوعي بالذات يصل درجة من الوضوح إلى حد الإدهاش.

إن قصائد «البندقية» و«الدودة»، تُعدُّ صورًا مقلوبة لبعضها بعضًا. فهنا حيّة «هارون» تأبى العودة إلى شكلها الأصلي. والدودة المهدِّدة هي البندقية في صورة ليست ذاتها. ففي القصيدة الأولى، تنصهر الشاعرة وتندمج، في نصفها الذكوري، فيما نجدها مغتربة عنه في القصيدة الثانية. إذن هي هنا، تكون في قناعها الأنثوي الذي لا يدرك سوى طبيعته الوردزورثية. والحية

---

(1) أنواع من النقانق الطويلة الضخمة، وقد تحولت تسمياتها هذه إلى جميع ثقافات العالم، وكلمة ڤينر wiener تعني فرانكفورتر والسجق الفييني Vienna sausage وهو نوع أصغر من «الهوت دوج»، ويقدَّم كمشهّيات، أو مقبلات hors d'oeuvre. [المترجم].

لا تطاق؛ لأنها تمثل فعل الطبيعة الأرضية السفلية في إبطال الجمال، والكرامة، والأمل. إن الحية رمز قوة الطبيعة السادية التي أفرغتها الشاعرة على الغزالة في قصيدة البندقية. وقصيدة الدودة شتائية الإنتاج، لأن الطبيعة تكون مدمِّرة في الشتاء. ولنتذكر معًا كيف كانت القصيدة الخريفية، منقوعة في الدم القرمزي: الخريف يرسم مذبحة المخلوقات طوال العام،.. من قصيدة ديكنسون «الناس الخُضر»(314).

وثمّة قصائد أخرى، يبدو فيها معنى الثعبان رمزًا للطبيعة من منظور ديكنسون. فالثعبان الماكر يعيش في «المستنقع»(1740). «خليل ضيق في العشب». فهو يحب «فدانًا من البِرك،/ من أرضٍ غاية في البرودة على نبات الذرة». الشاعرة لم تلتقِ به قط «من دون نفسٍ أضيقَ/ وصفرٍ من العظام.»(986). إن المستنقع والبركة مفردتان تمثلان المستنقع الأرضيَّ السفلي الذي يسبق الزراعة. والأسطورة الشعبية الشهيرة التي تقول إن الثعابين تكون نحيلة، كلما كانت ناعمة وجافة، إنما تنطوي على حقيقة تخيلية غير واقعية. فالثعبان يحمل الحمأة، أو طينة مستنقع الأصول البشرية، الخفية. إن ويلسون نايت G. Wilson Knight في حديثه عن «الرعب من الزواحف» المنتشر انتشارًا واسعًا، يزعم أننا قد نفضل الموت مفترَسين بنمر، عن الموت بكوبرا عاصرة أو أخطبوط: «من هذه الحياة الباردة نشأنا- وكان للدفعة الارتقائية ما يقابلها من قرف متخلف... وحيث إننا لا نعرف ماذا نفعل بالمجسّات والشعيرات اللامسة tentacles التي تتلمس، وتتحسس على نحو غافل، كمن يتحسس في الظلام، وتشك في نداوة أجسادنا الرطبة رطوبة البحر، فإننا نخاف خصوصًا أعضاءنا الجنسية بتشبيطات متعددة الأشكال، حيث نرى فيها علاقات أفعوانية مالحة، ومشينة. ومن هنا، فإن هذا الخوف يعتريه نوع من الانجذاب أو الاستهواء»[1]. وقصائد الثعابين عند ديكنسون هي تناولات شعرية طقوسية الطابع، تنطوي على ما هو بدائي وغريب. فهي تشعر بصفر من العظام- برد مخترِق للجسد على النحو القضيبي- لأن الثعبان القديم يبطل الارتقاء أو التطور. والدورة الوحشية للطبيعة السادية تبتلع الكائنات الأفراد، وتهشم الأشياء المصنوعة بعقل الرجل ويده.

إذن، كيف واتت قصيدة الدودة- بكل ما تحتويه من أداء عصبي للانتصاب والقذف، قريحة شاعرة مثل ديكنسون، وصفها مستشارها هيجنسون بأنها «تلك المعتكفة العذراء؟»[2]. لقد

(1) Atlantic Crossing, 106-07.

(2) في رسالة إلى مابل لوميز تود Mable Loomis Todd بعد موت ديكنسون: «قصيدة واحدة فقط أخشى بعض الشيء أن أطبعها- وهي «الليالي البرية» Wild Nights تلك القصيدة الرائعة- خشية القراءة الخبيثة التي تفوق ما يمكن لتلك المعتكفة العذراء، أن تحلم بصياغته». 21 April, 1891. Dickinson, Poems, 1:180.

كان لديكنسون أخ يكبرها هو أوستن Austin، الذي وُضِع فجوره تحت الأضواء، في الآونة الأخيرة. ولكنني لديَّ شك في أن النموذج القضيبي الذي كان شائعًا في أميرست الريفية، هو الحصان الفحل. والشريط الذي تربط الشاعرة الدودةَ به (مثلما يُربط شريط حول إصبع) هو زمام أو لجام وردزورثي، لا يتناسب مع خطورة المهمة، لأن العنصر السفلي بإمكانه أن يفجر أية سلسلة بشرية.

وفي قصيدة تحتوي على النموذج الجنسي نفسه، «بدأت مبكرًا- أخذت كلبي»، ثمّ نرى مشهدًا اجتماعيًا على الشاطئ يتحول إلى اغتصاب، عندما يهاجم البحر السائحة الساهية. فهو يرفع رداءها وصدريتها ويهدد بأكلها. وتفر منه، ويتبعها: «لقد شعرت بكعبه الفضي/ على كاحلي- ثم حذائي/ كان ليفيض باللآلئ.»(520). وهنا يمثِّل الحذاء الفرْجي أو المهبليّ المتخَم، وعاءً مفاهيميًا، أخلاقيًا وأدبيًا. إنها في المقام الأول قيد جنسي موروث، ومتحول إلى الداخل (cf. 340). والحذاء هدية ذكرية، فهو ليس شبشبًا زجاجيًا لأمير، بل بوت حديدي لطاغية نموذجي. وهذه الصورة تتواتر في قصيدة سيلفيا بلاث Sylvia Plath «دادي Daddy» حيث يكون الأب النازي «حذاء أسود»، يسجن الابنة الكبيرة، البيضاء الكسولة. وثانيًا إن البحر يفيض على «الحذاء البسيط» عند ديكنسون؛ لأن تجلي واقع الطبيعة الفظ، غالبًا ما يكون اغتصابًا للأوهام العاطفية. وفي قصائد الدودة والبحر، تفر المتحدثة إلى مدينة بحثًا عن الأمان. وهو دحض ساخر من وردزورث: إن الحضارة التي لم تغامر الشاعرة فيها بطبيعة الحال، هي دفاعنا الوحيد ضد الطبيعة.

إن الثعابين تتمتع بصفة الليونة التي لا تثق فيها ديكنسون. فهي تقول، على سبيل المثال، «الموت هو الخطيب المرن/ الذي يربح في النهاية.»(1445). فذكورها أو وكلاؤها الذكور، لديهم إمكانية الحركة أو اطمئنان ذاتي زلِق، يتوافق مع سهولة قناعة الرجال بأجسادهم، في روايات فيرجينيا وولف. وفي الأسطورة، يصاب الرجال بالشلل على يد إناث يتمتعن بصفات ميدوسية Medusan، بوصفهن رموزًا للطبيعة. أما عند ديكنسون، فإن النساء يصبن بالشلل على يد شخصيات ذكورية هيراركية، في السماء والأرض على حد سواء. فتجلي الدودة يُعدُّ أمرًا صادمًا، نظرًا لأنه يمثل احتلالًا للمساحة أو الغرفة الخاصة بشخص، تلك التي تعني لديكنسون كما لوولف مثالًا مقدسًا، واديًا للذات الجوانية، مقدَّسًا. وإني لأرفض أية قراءة لقصيدة الدودة، يكون من شأنها أن تختزل رحابتها الدالة إلى مجرد خوف عانس من نيو إنجلاند، من الجنس. لأنه حينئذ، سيكمن الخطأ في فصل الشاعرة عن الثعبان، بينما الثعبان في الحقيقة يمثل عضوها التي تبتره هي بترًا ذاتيًا. فهي تسقطه إسقاطًا مستقلًا، مثل ذيل

أو مخلب إحدى الزواحف الفارّة، أو المحارة، أو السمكة النجمة. فأنا أرى المشهد كفيلم سيريالي، مثل كلب أندلسي[1] Un Chien andalou. فالشاعرة مثل رجل يُسقِط مظلته، وفجأة يجد نفسه في ملابس نسائية. ويلتف حول نفسه؛ ليكتشف أن مظلته قد تحوَّلت فجأة إلى نسر أمريكي ضخم، يحدِّق فيه بخبث. يمكن القول بتعبير آخر، إن الشاعرة في ظل الشعور بخصوصية غرفتها، تنحي جانبًا- للحظةٍ- بندقيتَها المعمَّرة، قناعَها الذكري. ولكنها عندما تعود، تجدها منفوخة وممددة منبطحةً، مثل عجين الخبز الذي ينتفخ مع لوسيل بول Lucille Ball ويتمدَّد حتى يخرج خارج المطبخ.

إن الثعبان، فنتازيا القوة، يفلت من قبضة ديكنسون. وهو طموح الشاعرة المنتفخ، المهدِّد لقناعها الأنثوي الذي تستخدمه للمرور به خفية خلال المجتمع. فلماذا إذن يأخذ هذا القناع شكلًا زواحفيًّا؟ **أولا**، يفكِّر الجميع في الثعبان أو الحية الخاصة بسفر النشوء. ولكن وجود الثعبان في غرفة شاعرة، ربما يكون موازيًا للأفعوان دلفي المقيم، رمز النبوة. ولأن ترويض الثعبان أو الأفعوان، أمر غير مستقر نوعًا ما، لذا فعندما تكون شاعرتُنا العرَّافةُ في مرحلتها الأنثوية، ويكون الوحي مسيطرًا على حامل بلا قوائم، بدلًا من حامل منتصب بثلاثة قوائم؛ فإن الانضباط والتعليم يصبح أمرًا صعبًا. **ثانيًا**، إن المرأة والثعبان في غرف بالطابق الثاني، إنما هي حالة تذكرنا بكليوباترا شكسبير مع حيّاتها؛ حيث نرى إحدى الحيّات تقود الملكة خارج أثرها في شوارع الإسكندرية. **وثالثًا**، الثعبان متكوِّرًا حول جسم الحمامة في قصيدة كولريدج كريستابل، رؤية الشاعر أثناء نومه للعذراء وهي في شرك مصَّاصة الدماء داخل غرفة نومها. وفي قصيدة البندقية، تكون ديكنسون هي مصَّاصة الدماء التي تتصيد الفريسة الأنثى. أما في قصيدة الدودة، فنراها تقوم بتبديل الأدوار، لتكون هي الحمامة الأنثى التي تقاوم تقدُّم مصَّاصة الدماء- الأفعوانة. وهي لا تنقذ نفسها إلا عبر الاندفاع خارج المنزل وترك المدينة. رابعًا، اللقاء الغامض السري في برج مانفرد Mnafre- عند بايرون- بين مانفرد وأخته أو

(1) فيلم سيريالي صامت قصير، مدته 16 دقيقة، أخرجه كل من المخرج الإسباني لويس بونويل Luis Buñuel، والفنان الإسباني سلفادور دالي وأنتج عام 1929 وكان المراد من هذا الفيلم صدم البورجوازية وانتقاد الفن الطليعي في آن واحد. وقد عبر بونويل في فيلم «كلب أندلسي» عن رفضه لنزعات الطليعيين الشكلانية، وولعهم بـ«الخدع» السينمائية على حساب المضمون. وسيناريو الفيلم مستوحى من حلمين، أحدهما للويس بونويل حينما حلم ذات مرة «بأن غيمة تقطع القمر»، و«شفرة حلاقة تشق عينًا» وحلم دالي «بأن يدًا ملأى بالنمل». طبعًا ليس في الفيلم كلب أندلسي، إنما هو تتابع مشاهد كابوسية، حبكت بمهارة فائقة لتصدم المشاهد، الفيلم استهوى السيرياليين، واعتبروه بمثابة بيان سيريالي آخر، أدخل (كلب أندلسي) مخرجه بونويل ببساطة في المجموعة السيريالية التي تحمست له. [المترجم].

قرينته الأنثى. فهذه لحظة متوهجة الرومانسية، لحظة رأينا تأثيرها البعيد في المواجهة المميتة لدوريان جراي مع قرينه هناك في الغرفة المغلقة أعلى البناية.

إن قصيدة الدودة عند ديكنسون تمثل مواجهة رومانسية بين الأقران. فالثعبان رمز لإضفاء المادية على قوة ديكنسون القضيبية، الممثلة في نصفها الذكر، أو الأنيموس animus حسب يونج، أي النصف الذكوري المكبوت. يقول يونج «من الناحية السيكولوجية، فإن الشياطين تمثِّل تداخلات من اللاوعي»[1]. وثعبان ديكنسون يتَّصف بكونه شيطانيًا demonic وفي الوقت نفسه روح شريرة و/ أو خيِّرة daemonic.[2] فوطء المحارم، كما ذكرت عند بايرون، قد يعكس رغبة في التزاوج مع الذات في صيغة متحولة جنسيًا. وفي برجها البايروني Byronic، مجازًا، فإن ديكنسون كفتاة وردزورثية ساذجة، ترفض العلاقات الجنسية مع قرينتها الأرضية السفلية. ولكن المبدأ السادي ينتصر في لقاء الأضداد الأخلاقية والجنسية هذا، مزيحًا خصمه الوردزورثي من ميدان المعركة. فالثعبان لديه بصيرة وفطنة («سبر غوري» عقلانيًا وجنسيًا) وقوة الشعر («إيقاعه، أوزانه»، «صوره» «أنماطه»). فهو متحدث سادي، وهو في الوقت ذاته الفكرة في قصيدة سادية. فالثعبان هو تجسيد لما تكون عليه ديكنسون، وما قد صنعته فعليًا. ولكنه خارج عن السيطرة، لأنه ليس بإمكان وردزورث أبدًا إحباط فتنة كولريدجية. الثعبان طيف قديم، ينزع عن سيدته قناعها الاجتماعي، ويملأ البيت البرجوازي بدخانه الدلفي، أو النبوي.

إن القصيدة الأولى، أي قصيدة البندقية، تنطوي على مزيد من الغموض الجنسي. فالبندقية «ظلَّت واقفة في الركن»، خاملة، إلى أن يستخدمها سيدها، أو مالكها. ولكن لأن قوتها الذكورية أكبر من قوته، فيجب عليه أن يسحبها ويصوِّبها؛ كي تفعل مفعولها وتأثيرها. فالبندقية إذن قادرة، ولكنها اعتمادية. وهنا يقول أكويناس Aquinas «إن الجسد يحتوي على احتمالية القدرة على الفعل؛ ومن ثم فإنه فاعل وسلبي»[3]. واستعارة البندقية المعمَّرة، هي استعارة خنوثية بسبب تبدلاتها الجنسية (التحويل الذاتي القضيبي للشاعرة) وبسبب توليفها من الفعل ورد الفعل.

إن ديكنسون تهوى هذا النوع من المجاز المزدوج. «لقد وجد كياني- وضعه-/ ضبطه

---

(1) Psychological Types, 138.

(2) راجع الفصل الأول، ومقدمة المترجم حول استخدام المؤلفة لكلمتيّ demon، وdaemon. [المترجم].

(3) Summa Theologica, in Basic Writings, 1:1057.

في مكانٍ/ ثم حفر اسمه- عليه/ وعرضه ناحية الشرق/ يكون مؤمَّنًا- في غيابه.»(603). إن السيكودراما الموجودة هنا، تشبه تلك التي في قصيدة البندقية، باستثناء انعدام السفر، أو الحركة المقيَّدة. فالشاعرة ترى نفسها وكأنها حجر قبرٍ ساقط، أو قبر من نوع ما قبل التاريخ، ادّعى ملكيته ذكر متشرِّد صعلوك، ذكر (ربما يكون يسوع العريس). ذلك أنه «يحفر» اسمه على الحجر، مثل ختم الماشية بغية تعرُّف صاحبها cattlebrand عليها. وهذه بعض من مظاهر التزيين السادومازوخية الأخرى عند ديكنسون. وهي، أي الشاعرة مثل شجرة يكتب عليها راع رومانسي حروف اسمه. إنها كتلة ممسوخة، عمود متجه نحو الضوء، مثل زوجة لوط المحترقة المتحولة إلى رماد.

وديكنسون التي تبدو مثل حجر قبرٍ مقدس، هي أثر قضيبي سلبي a passive phallic monument، ذكورية وأنثوية. فـ«ذاتها العمودية» تقف على «قاعدة من الجرانيت.»(789). وهي تفكِّر في المسلَّات في جبَّانة المدينة: «والمفاجأة الممتقعة/ تبردنا إلى أعمدة من الجرانيت-/ تمامًا بعمر- واسم/ وربما بعبارة باللغة المصرية.»(531). و«الكتابة اللاتينية» هي البديل الآخر للكتابة المصرية. ومثل هذه الاستعارات تصور الحالة التذكارية والأثرية عند ديكنسون، وهو ما أفسره كأسلوب من «الذَّكْرنة الذاتية»، أو إضفاء الذكورية على الذات. فأبراجها الحجرية، هي بناءات عمودية مشيَّدة من كتلة واحدة جنسية الطابع، ألواح عدوانية التأكيد، ممسوكة مثبَّتة ما بين القدرة والشلل. وبتميز الشاعرة، وختمها بختم العاشق الإلهي الذي لن يعود أبدًا، فإنها تصور نفسها من الناحية المعمارية كتمثال امرأة متداعٍ أو ڤينوس مقطوعة الذراعين. فخبرات ديكنسون مع الفاعل والسلبي، تردد أصداءهما عند ساد الذي يخترع ارتباطات سامة، يصبح الفرد بمقتضاها مخترِقًا ومخترَقًا في الوقت نفسه. ولكن، ومثل مصَّاصات الدماء عند بودلير، فإن ديكنسون تغلق فضاء الأنثى الجواني، وتضغط نفسها في كتل منيعة. فالأعمدة الجرانيت هي أحجار قبور، ولكنها الجثث نفسها أيضًا، مختومة مثل الآثار في المتحف.

إن ديكنسون تفكِّر في الموت بوصفه سلبية نافذة enforced passivity، وعرقلة معذِّبة للحركة. وهي تعيش على اللحظة التي يصبح فيها الشخص شيئًا، كما في «الليلة الأخيرة التي عاشتها»، حيث الضمير pronoun يختفي في المقطع الأخير: «ونحن- أزحنا الشعر-/ ورسمنا الرأس منتصبًا»(1100). إنسان مر إلى العالم الشيئي. كما أن بعض قصائد الموت لديها، لا تستخدم ضميرًا شخصيًا للميت.(519). فقد تم تمييع العقل، والجسد، والنوع الاجتماعي/ الجندر، جميعًا، مثل قوام الجيلاتين. فالموت عند ديكنسون يمثل حالة حيادية

عظيمة. والأنثى الميتة هي عمود قضيبي متجمِّد؛ أما الذكر الميت فهو شجرة ساقطة من الخمول المذل. الموت صانع المخنَّثين العقيمين. والجثة تكون ملحومة بمسامير برشام لأنها شيء مصنّع، إنسانٌ آليّ. وانهماك ديكنسون الذميم في الموت، يُعدُّ من ثمّ وسواسًا مسبغًا الخنوثة، موتيفةً رومانسية في مرحلتها الانحطاطية الأخيرة.

إن كلًا من الرجال والنساء سلبيون تجاه الموت؛ وزير الرب. وهذا ما يكثف الحالة الجنسية في قصيدة «لأنني لم أستطع الوقوف للموت»، محاكاة ساخرة « على رسلِكِ في التأرجح، يا عربتي الحلوة». فالسيدة التي اختطفت زائرة زوجها تشعر بالبرد، «لأن ثوبي من خيوط غزل الشمس- وأكمامي من التُل.»(712). فبتضليلها إلى المقابر، تجد المتحدثة نفسها لا تلبس ما يكفيها. فثوبها الذي من رقة حكايات الجنيات، يمثل أوهام مسيحية حول البعث والنشور. وهذا القناع الأنثوي عالمي، من حيث كونه يرمز إلى الجنس البشري كله. أي أن الإنسانية تكون أنثوية في علاقتها بالموت، والقدر، والرب. والرجال أيضًا يرتدون أثوابًا رقيقة من الأمل الكاذب، مخنَّثين بفعل سرعة التصديق أو الإيقان الذي يتمتعون به. وهم أيضًا، أي الرجال، مغتصَبون من قبل العاشق الخادع، الرب/ الموت. وهذا ما يصور الثراء الذي تستثمر به ديكنسون الأنوثة. فكما هو الحال عند ساد وسوينبرن، فإن الرب يلعن الرجل بالقمع الفاشي، وبالخضوع الجنسي. فالميت بعجزه عن التقدم أو التقهقر، يظل في خانة «كش ملك» بلا نهاية (615). فليس ثمَّة مدخل إلى خيمة الإله البدوي القاسي (878, 243). وضحايا الموت، مثل أقنان سقطوا في مستنقع النباتات المتحللة، مخنَّثين لوطيين، مخصيين أو متفحلين، في صور آثار الرب، وعدم اكتراث الطبيعة.

إن شعر ديكنسون، بوصفه فنًّا للأقنعة الجنسية، ينبثق عن الدراما الإليزابيثية واليعقوبية. فهي تفكر وفق أطر مسرحية، أو تنكرية. وهي تكتب مسرحيات كبسولية تعتمد على العذاب والنشوة، حيث يكون هناك دائما شخص ما يتعذب، يحتضر، ويتبدل جنسيًا. ولذلك فالقصائد عبارة عن سيناريوهات جنسية، مثلها مثل قصائد ساد. وديكنسون تحول الطبيعة عند وردزورث إلى جحيم، حلقة تلو حلقة من الألم. كما عند سبنسر وبليك، أقنعة هي بمثابة حالات روحانية.

ولأقنعة الطبيعة البربرية الذكورية نغمات عديدة في شعر ديكنسون. نغمة روتينية، مثلما يكون في حالة طائر يتمشى طربًا بتمهل؛ ناقرًا دودة شاطرًا إياها إلى نصفين، وآكلًا، «الزميلة نيئة.»(328). وللجليد مفعول القسوة الواقعية نفسه: «المغتال الأشقر»، يقطف رأس زهرة أثناء اللعب (1624). الضحية الضعيفة تمثل الطبيعة البشرية والنباتية، وقد هزمتها مجردات

القانون الطبيعي والإلهي الباردة. أحيانًا تكون قطة تَغتالُ، تغيظ فأرًا، ثم تحطمه موتًا (762). أو البحر يلاحق زائره البشري بإغواء، قبل أن يُغرِقه: «'خزانة مؤني بها سمكة/ لكل طبق في العام'/ وإلى هذه النعمة الثورية/ يسبحِ الهدف على جنبه/ غير مصدر أية استجابة مميزة»(1749). ومن ثَمَّ، فإن ديكنسون تفكك عقد السينما الصادقة cinéma vérité، وكأنها تتوقع اليوم الذي سيبتهج فيه الأمريكان وهم على العشاء بأفلام إخبارية لجثث تم سحبها من الموانئ. فالطبيعة يمكنها أن تقتل عن طريق كمين صبور: كيف انغلقت المياه عليه/ لن نعرف أبدًا... تغطي البركة قاعدتها الزنبقية/ جريئة فوق الصبي/ من قبعته وسترته/ تلّخص التاريخ»(923). صوت كركرة أو بقبقة. المغتال بالوعة مظلمة، مُشَخْصَنة حسب الأسلوب الانحطاطي الفرنسي، كأنثى جميلة من النموذج الأصلي ومتغطرسة، «فطيرتها her pancake» تزيّن قاعدة المصباح الوارف ذي الزجاج المعشق Tiffany lamp.

إن تقارير الطقس عند ديكنسون، تبدو وكأن ساد هو مَن كتبها، فالرياح مثل «الكلاب الجائعة»؛ و«برق أصفر» يلمع عبر الشقوق في «الغيمة البركانية»؛ والأشجار تتشابك «أطرافها الممسوخة/ مثل حيوانات تتألم.»(1694). والطبيعة منطقة حرب رمادية مليئة بالطمع والمعاناة. وأسلوب ديكنسون المعتاد، عبارة عن كوميديا مخيفة: «الدوامة الجائعة تحتضن البحارة»، كما لو كانت قطيطة عملاقة، تلعب مع المراكب في صحن اللبن!! أما النمر فـ «يصوم عن القرمزيّ/ إلى أن يلتقي رجلًا/ بهيًا مزيّنًا بالأوردة والأنسجة/ فيشاركه فيهم»: لحظة سبنسرية من الدم (872). وميقاتيّ التصبيرةِ، يرقص حول عقارب الساعة، بطبيعة سادية. فالتخمة النعسانة، تلك التي نجدها عند كيتس Keats مستحيلة عند ديكنسون. فهي ترمي مخلوقاتها بلعنة اليقظة والحرمان.

إن أوهام البشرية الوردزورثية فيما يتعلق بالطبيعة، دائمًا ما تكون مخربة. وتتساءل ديكنسون: لماذا ينبغي للطيور المنتحبة على الصيف «أن تطعن روحي المبتهجة/ بخناجر اللحن.»(1420). فالشاعرة تم اغتصابها والتعدي عليها من قبل سرب طيور مغردة. وهي تعني هنا أن جمال الطبيعة قاس لأنه متعالٍ. غير أن ديكورها المسرحي يتمثل في منظر طبيعي وردزورثي مليء بتلك الطيور ذات المناقير الحفارة عند بودلير. تغريدها الحاد يشبه حمّامًا من السكاكين التي تسقط على المارة (في المصدر جاءت هكذا، «أدوات الطعام المريعة»- برق شوكي- سقطت من «موائد في السماء»(1173). فديكنسون تؤلف موسيقى سادية صدامية، جمالًا وحشيًا انحطاطي الطابع. وثمّة قصيدة أخرى لديها تحتوي على المسار الصوتي نفسه: «الرجل الذي سيموت غدًا/ يصغي إلى طائر المرج/ لأن موسيقاه تثير الفأس/ التي

تصيح من أجل رأسه.»(294). وهنا، فإن الطبيعة تتحد مع قوى الهلاك الاجتماعية. أصواتها الجميلة تثير في الفأس شهوة الدم. الفجر بالطبع يوقظ الجلاد، وليس الفأس. ولكن العالم غير الإنساني، يُبرِق بإشاراته السادية من جحيم إلى جحيم، في ظل رؤية ديكنسون المعتمة. الفأس تعلو وترن بجشع، تمامًا مثلما «تصهل» السقالة scaffold في قصيدة أخرى، صهيلًا مشتاقًا، يصهر – وفق منطق الحلم– عربة المزارع التي يجرها الحصان مع رفض الإعدام على المنصة المُصدِرة للصرير.(708).

وفي قصيدة «أنا أخفت ذلك الطائر الأول»، ومن ثم طائر وردزورثي مرة أخرى، يزعج الشاعرة بسعادته الرعناء: «فكرت لو أنني أستطيع فقط أن أعيش/ حتى جاء هذا الضجيج–/ فلم تقوَ كل أنواع البيانو في الغابة/ على التنكيل بي.»(348). كل أنواع البيانو هي الأشجار إذ تتنهد مع هبوب الريح. وفروعها الممتدة على صفحة السماء، هي المفاتيح السوداء على خلفية بيضاء، يتم العزف عليها مثل قيثارة الريح. بودلير أيضًا يسمع أشجارًا غنائية، فلديه «أعمدة حية»، تنطق بـ «كلمات مشوشة.» («مراسلات Correspondences»). ديكنسون تفكر في البيانو، تمامًا مثلما تفكر في الأرغن الكاتدرائي القمعي في قصيدة «ثمَّة انحدار ضوئي أكيد»(258). وكلمة «تنكيل» mangle أي بمعنى التمزيق والهربدة، تُعدُّ جذابة بالنسبة لها؛ نظرًا لما تحتويه من عدد الجروح المتضمنة، ومدى تأثيرها المخرب للجسد. ولكن ما هذا البيانو المنكِّل؟ إنه بالتأكيد أعلى صوتًا من جوقة آلات البانجو المتنافسة. فعلى المرء أن يتخيل ضحية واقعةً في شرك أسلاك البيانو، ويتم قرعها بالمطارق المتهاوية، مثل يد مزارع انحشرت في المدراس، أو النورج. وكونها ترى كثيرًا من أجهزة البيانو، فهذه سير ريالية عالية، مثل أحد أفلام فيلم المخرج بيسبي بيركلي Busby Berkeley. فما تسمعه الشاعرة من منزلها، ليس سوى صوت الرياح في حديقتها. ولكن في استعارتها، نراها في الغابات تعاني شر البلية، التي تسببها ضوضاء آلات البيانو الفاتحة أغطيتها مثل البلاعيم. الرعب يعاود الظهور: فالطبيعة عند ديكنسون تتمثل في انفراجة تسبب الضعف والوهن، يجسدها عزف مجنون على أجهزة بيانو فالتة من سيطرة العنصر البشري، أو العازف. ففي شِعرها حتى الأشياء الصغيرة يمكنها أن تمارس التنكيل والتمزيق: فهي تقول عن مشكلة روحانية، «هذه هي البعوضة التي تنكل بالرجال» (1331). والقيام بقفزة أشبه بتلك القفزات التي سبق رأيناها في أعمال لويس كارول، من ناموسة إلى بيهموث[1] behemoth، أو مخلوق عملاق، فإن

(1) «هُوَذَا بَهِيمُوثُ الَّذِي صَنَعْتُهُ مَعَكَ يَأْكُلُ الْعُشْبَ مِثْلَ الْبَقَرِ، هَا هِيَ قُوَّتُهُ فِي مَتْنَيْه، وَشِدَّتُهُ فِي عَضَلِ بَطْنه. يَخْفِضُ ذَنَبَهُ كَأَرْزَة. عُرُوقُ فَخذَيْه مَضْفُورَةٌ. عِظَامُهُ أَنَابِيبُ نُحَاسٍ، جِرْمُهَا حَدِيدٌ مَمْطُولٌ. هُوَ أَوَّلُ أَعْمَالِ اللهِ. الَّذِي صَنَعَهُ أَعْطَاهُ سَيْفَهُ». سفر أيوب. [المترجم].

بعوضة ديكنسون التي تنكل بالرجل، هي نفسها ما يقبع عند وردزورث منتظرًا بشرًا وسط زهور النرجس.

إن ديكنسون، وعلى طريقة سوينبرن في قصيدته أناكتوريا Anactoria، تُظهِر السادومازوخية متغلغلة في العالم: «الشمس أنزلت كرباجها الأصفر/ وبددت الضباب بعيدًا» (1190). الصقيع والرياح «مكانس من الحديد»، المطارق الحديدية لإله السماء (1252). أما القمر، فيبدو «مثل رأس مقصلة/ ينزلق بلا اكتراث»- كوكبة فلكية لقطع الرؤوس (629). و«التوت الأسود يرتدي شوكة في جنبه: الجرح له أم لنا؟»(554). ويكون البحر «شمول المكان بالفضة/ وأرواب من الرمل» (884). إن التوازن الكوني عند ديكنسون أكثر قسوة من نظيره عند سبنسر: فالشواطئ أصفاد/ وبحرها متسربل في العبودية. والكلمة المفضلة لديها هي «اليود iodine» وتستخدمها لتصف بها ضوء الغروب في السماء، أو في وصف المياه، كما في قولها «اليود فوق الأفق» (853, 673, 710). وهي تستخدم المجاز والاستعارة، وفق جذور الكلمة الإغريقية: حيث كلمة iodes تعني «بنفسجيّ». ولكن من ناحية الخصائص والصفات، فإن ديكنسون تجعل السماء وتيار المياه جروحًا سائلة مطلية بمطهر قرمزي. وهذا ما يشبه القصيدتين اللتين يكون فيهما المنظر الطبيعي في السماء الخريفية الغربية، مثل قِدْر هائل من حلوى البودينج الدموية- العالم بوصفه مَجزرًا. وهي ترى الغروب كحريق متأجِّج: «أكبر حريق عرفته قط/ يحدث كل عصر»، وهذا الحريق يأتي على «مدينة غربية/ بُنيت في صباح آخر/ لتحترق مرة أخرى»(1114). الكارثة هي معيار الطبيعة. والتلال الغربية القرمزية والسحب، هي مدن تعلو وتسقط، مثل المدن القديمة. والشاعرة هي «نيرون»: تغني وهي تحرق «أميرست».

ومثل صافو Sapphp عند سوينبرن، ترى ديكنسون الرب غيورًا وثأريًّا. وقد اكتسبت هذا الاتجاه من بليك. فالرب يغوي البشرية بالدخول إلى القبر، بوعوده إياهم بمستقبل عادل، وذلك كي يتخلى عن عهده. وتاريخه المعتَمد هو استغراق في الاحتيال. وهو يصيب الرجل بلعنة الموت والخسارة: «الأرض قصيرة/ ومستبدة معذبة»(301). واللذة والألم متلازمان؛ فنحن ندفع ثمن كل نشوة ننتشيها عذابًا، «بنسبة صارمة ومرتجفة»(125). وعطر الزهرة هو «هدية البراغي»(675). الحياة تحكمها تطرفات سادومازوخية: «غزالة جريحة تقفز أعلى قفزاتها»؛ و«الصخرة المصابة» تندفع؛ و«الحديد المدهوس» يتفجر كالنبع. (165). دينامية الطبيعة أرجوحة معذِّبة مؤلمة. وسادية الرب تحدد سادية الشاعرة. فاستعارتها الوحشية هنا، تسجل لنا مدى بحثها عن بلاغة موازية لما كتبه الرب. امرأة متحدثة سادية، واحدة من أقنعة الغرب الجنسية الفريدة، تنتقم من السلبية الأنثوية التي أقحم الرب البشرية فيها.

وتدخر ديكنسون فكاهتها الأكثر ازدراء واحتقارًا إلى الابن الذي جاء ليبرر للرجال سبل الرب. فعلى خلاف المبشرين السابقين بها، نجدها ترفض أن تضفي الفتنة على القناع الرومانسي الرئيسي للبطلة الذكر الشهيدة. «دلاَّل الفراق/ صيحاته: ألاونا، ألادونا، ألاتْري/ تتعالى حتى من صليبه/ ثم يهوي بمطرقته» (1612). المسيح متحوِّلًا إلى صرَّاف؛ يقوم بإدارة مزاد للعبيد من الصليب. فهو يبيع الأرواح إلى من يدفع أكثر، الرب الملقي بظلالِه، الذي هو الموت. «جشع يسوع يفوق الوصف»، هكذا تغمغم ديكنسون في أحد رسائلها[1]، ومطرقة المسيح هي مطرقة يوم القيامة Last Judgment، التي بالفعل تضرب الرجال ضربات يومية. وهنا، فإن جروح مسامير النجَّار المقدس، تكون ذاتية الفرض، وعلى نحو مازوخي. يقول كيتس Keats عن نفسه، «الأحزان التخيلية.. تسمّر الرجل كمُعانٍ...، كما لو كان على الصليب»[2]، و«ألأونا، ألادونا، ألاتري»: قطار الحياة الجنائزي، إذ يطلق صوته الانفجاري للتحرك صوب المحتَّم المشؤوم للمسيح «كامل العدد»: (في المصدر الأصلي، تورية «على ظهر الصليب»). وتصبح عبارته «لقد انتهت» خفوتًا في درجة الصوت على نحو تهكمي parodic diminuendo: أصداء وداع خافتة.

إن السريالية التهكمية عند ديكنسون ليس لها مثيل عند غيرها من الكاتبات العظيمات. فللعثور على شعرٍ شبيه بقصيدة «دلاَّل المزاد» يتحتم علينا الرجوع إلى بوب ديلان Bob Dylan «كل شيء عبر برج المراقبة All Along the Watchtower» (1968)، رؤية الحلم الجلجثي[3] Golgothan عند هجَّاء يهودي، يتعامل مع المسيح بقدر كبير من التعاطف. تقول ديكنسون، «لقد كان الرب شحيحًا معي، ما جعلني ماكرة معه»[4]. وفي مزيد من عدم احترامها الحاد: «في المرور بمصلب المسيح»،[5] وهي تحب «أن تلاحظ

(1) To Martha Gilbert Smith, ca. 1884, Letters, 3:823.

(2) To Charles Brown, 23 Sept. 1819, Letters, 2:181.

(3) نسبة إلى «جلجثة»، المكان الذي صُلب فيه المسيح، ويقال إنه يقع خارج مدينة القدس. وهو اسم عبراني، ورد في الأناجيل الأربعة: متى (27: 33) ولما أتوا إلى موضع يقال له جلجثة، وهو المسمى موضع الجمجمة. مرقس (15: 22) وجاءوا به إلى موضع جلجثة الذي تفسيره موضع جمجمة. لوقا (23: 33) ولما مضوا به إلى الموضع الذي يدعى جمجمة، صلبوه هناك مع المذنبيْن واحدا عن يمينه والآخر عن يساره. يوحنا (17: 19) فخرج وهو حامل صليبه إلى الموضع الذي يقال له موضع الجمجمة، ويقال له بالعبرانية «جلجثة». [المترجم].

(4) To the Hollands, Sept. 1859, Letters, 2:353.

(5) قالتها الشاعرة: «..In passing Calvary» وCalvary، الاسم المرادف لكلمة «جلجثة» التي شرحناها في الهامش السابق، وذلك في اللغة المسيحية الغربية الإنجليزية.

موضات الصليب الجديدة-/ والطرائق الغالبة على كيفية ارتدائه- مازلتُ مفتونة بالافتراض جدلًا/ أن البعض منها- يشبه صليبي» (501). ذلك الحديث المؤمن عن الموت، أو الحزن الذي يُفتَرَض حمله مثل صليب. فديكنسون تقارن صلبانها بصلبان الآخرين، في ملاحظة لأشكالها، ووزنها، وعددها. كيف هو «يرتدى» worn؟ هل مكانُ صلب المسيح Calvary المترنح المصاب باللعنة، هل يحمل الصليب على كتفه الأيسر أو الأيمن؟ وما «الصيحات» أو الموضات التي يصممها فوق الصليب-جاكتة؟ إزار؟ تبدو لنا الشاعرة وكأنها تقف متفرجة على عرض للعيد، أو من المشاة المتوقفين أمام فاترينة محل، يخططون لتسوق مستقبليّ. وربما يكون قطار فكرها غير الأرثوذوكسي، قد بدأ بواقعة حجاب فرونيكا Veronica's veil أو الوجه المقدس،[1] حيث إن المسيح في تلك اللحظة، كان مزدانًا بـ چادر[2] chador، أو خمار امرأة. فالخليط المبهرَج من الديانات والثقافات المختلفة عند ديكنسون، يشبه ما رأيناه عند كل من بودلير وأوسكار وايلد.

إن مسيح ديكنسون يقف على خط النار؛ لأن كتابه أو إنجيله أساء تفسير مهنته كأب روحيّ. والشاعرة هي الفتاة الصغيرة ذات الرداء الأحمر[3] Little Red Ridinghood التي تكتشف وجهًا ذئبيًّا إلهيًّا، مختبئًا وراء الحواشي الزَّهرية للطبيعة الوردزورثية. لقد انطوى تجلّي المسيح على ذروة دموية، وصلت عبر طريق مفروش بالنوايا الحسنة. ومن بين أذكى

---

(1) راجع نفس الثيمة عند بليك، في الفصل العاشر من هذا الكتاب. [المترجم].

(2) كلمة chador مأخوذة من الكلمة الفارسية «چادر»، وهي العباءة التي ترتديها المرأة الإيرانية في الأماكن العامة، ويقابلها الخِمار في الثقافات الوهابية! [المترجم].

(3) ذات الرداء الأحمر، أو ذات القبعة الحمراء، أو «ليلى والذئب» بالفرنسية La Belle au bois dormant, وبالإنجليزية:Little Red Riding Hood، وتعني «ذات القبعة الحمراء». وهي قصة خرافية شهيرة، عن فتاة تلتقي مع ذئب. من تأليف الكاتب الفرنسي شارل بيرو Charles Perrault. وملخص القصة يحكي عن طفلة اسمها ليلى (ذات القبعة الحمراء) طلبت منها أمها أن تأخذ طعامًا إلى بيت جدتها، وحذرتها بألا تكلم أحدًا في الطريق. إلا أنها في الطريق رأت ذئبًا طلب منها أن تلعب معه، ولكنها رفضت، وقالت له إنها ذاهبة لبيت جدتها لتعطيها الطعام، فاقترح عليها الذئب أن تجمع بعض الزهور لتهديها إلى جدتها، ففعلت. سبقها الذئب واقتحم بيت جدتها فأصيبت بالذعر منه، واختبأت، وجلس الذئب محلها. بعد ذلك وصلت ليلى البيت ودقت بابه ودخلت فرأت الذئب نائمًا في فراش جدتها مدعيًا أنه هي، وأن شكلها وصوتها تغيرا لأنها مريضة. وحينما هم الذئب بأكلها خرجت ليلى وهي تصرخ، واستنجدت بأول شخص رأته، وكان رجلًا حطابًا، فسارع لإنقاذها وإنقاذ جدتها وقتل الذئب، وشكرته ليلى وجدتها. وجاء في بعض الروايات أن الذئب أكل الجدة ثم أكل ليلى حين وصلت، وبعد ذلك قتله الحطاب وأخرجهما من بطنه. وفي روايات أخرى قيد الذئب الجدة وحبسها قبل أن يحتل فراشها منتظرًا ليلى. [المترجم].

الاستعارات عند ديكنسون في هذا السياق: «خاصّتي- وبالعلامة في السجن القرمزي-/ لا تستطيع العوارض أن تخفيه!» «/ Mine – by the sign in the Scarlet prison – / Bars cannot conceal!» (528). الجسد هنا هو الموت الأحمر عند إدجار پو، وخلية تعذيب منقبضة. وعُقَد أوردة الجسم وشرايينه المتشابكة (مثل صُرّة من الأسلاك الشبكية، سداسية الفتحات لحبس الدجاج) هي عوارض الباب والنافذة. أما ما هو «خاصتي» «mine»، فهو الفَناء المؤكد. والموت هو العلامة اللامعة في السجن القرمزي، ولا يمكن إخفاؤه خلف عوارض مزينة، أو بمحاكمات للحكم الإلهي المستقبلي. فديكنسون تتفق على أن الحياة تقلد المسيح، حيث فناؤنا في الجسد، يُلقي بنا على صليب شجرة الطبيعة عند بليك.

إن الوعي عند ديكنسون، يأخذ شكل جسد معذَّب في كل أوصاله. كما أن استعاراتها السادومازوخية تمثل الرجل العالمي Universal Man عند بليك، إذ يطرق على نفسه، مثلما يطرق يسوع الدَّلال في المزاد. وأقنعتها التي تعانِي، إنما تجمِّل ذات الرومانسية العليا المتخمة. وقد حاججت من قبل على أن السادمازوخية الحديثة هي قيد على الإرادة، وأنه بالنسبة لرومانسي مثل كلايست Kleist المهووس ببتر الثدي mastectomy- obsessed فإنها، أي السادومازوخية تمثل إنقاص للذات. ويحق لأي ناقدة نسوية تقليدية، لحياة إميلي ديكنسون، أن تراها محاصرة بالاحترام والأبوية من كل جوانبها. فيما يُعدُّ معوقات لعبقريتها. ولكن من شأن دراسة للرومانسية، أن تبين لنا كيف أن شعراء وشواعر ما بعد حركة التنوير، يكافحون في ظل غياب الحدود، وفي ظل فجاجة تضخم المخيلة المتوحدة مع الذات. ومن هنا، يمكن فهم مواجهة ديكنسون الأكثر انفلاتًا ورعونة، مع الأفعى التي تمثل ذاتها المعادية للمجتمع، تلك التي تخرج وتنفلت مثلما أُخرجت الرياح الأيولية Aeolian winds من القربة.(1)

---

(1) الإحالة هنا إلى أوديسيوس، في الرحلة التي قام بها حول البحر المتوسط كله، حيث أثناء الرحلة كان أوديسيوس ورفاقه يسوقون الأغنام إلى سفينتهم، وحين بعدت السفينة قليلا في البحر، صاح أوديسيوس إلى السيكلوب أبيفولوموس: «اعلم أن من فقأ عينك هو أوديسيوس بن لايتريس ملك إيتاكا»، فصاح السيكلوب: «لقد صدقت النبوءة أن من سيفقأ عيني هو المحارب أوديسيوس، ولكنني ظننت أنه سيبارزني ويقتلني، ولكنك بمكرك قتلتني أكثر من ألف مرة»، وبكى وتضرع لأبيه بوسيدون، وقال إن كنت أبي حقًا يا بوسيدون، وإن كنت تحبني؛ فانتقم لي من أوديسيوس ولا تعيده أبدًا إلى بلده، يقضي حياته شريدًا، وإذا كان مقدرًا له العودة، فيعود إلى بلده وحيدًا، ويجد المحن والكروب بانتظاره. وكان أوديسيوس في هذه الأثناء مبحرًا، فرآه بوسيدون فقلب عليه البحر، وأبحرت السفينة في أمواج كالجبال حتى هدأ البحر، ووصل إلى جزيرةٍ صغيرةٍ يوجد عليها قصر واحد فقط، ولما رسا وذهب إلى القصر وجد فيه شخصًا، هو أيوليونيس ربّ الرياح وأبناءه الستة وبناته الست، وأكرم الشيخ وفادتهم =

إن ديكنسون تشن حرب عصابات على المجتمع. وما تقدمه من كسور، وتعجيز، وخوزقة، وبتر، كلها إحالات رمزية لاضطرابات ديونيسوسية لبِنَى المشرعين الأپوللونيين المستقرة. فالرب، أو فكرة الرب، هي «واحد One» من دونه تتفكك «كثرة Many» الطبيعة عن بعضها بعضًا. ومن ثم، فإن موت الرب يصيب العالم بلعنة التفكك الانحطاطي Decadent disintegration. أما حب ديكنسون لظواهر التجلي، الذي ينتمي إلى المرحلة الرومانسية المتأخِّرة، فهو حب يضاهي الذوق الأوربي الانحطاطي على النحو الخاص برسومات الصالون ولوحاته لسقوط بابل أو روما، مثلًا. فالأحداث الجانحة البادية في شعرها، وبلاويها الديونيسوسية، تقوّض ما لديها من خواص فيكتورية. وهي شأنها شأن بليك، تقرن الحجم المصغر بالحجم الضخم، صانعة بذلك تفككات للمعيار عظيمة الشأن، تُطلِقُ تأرجحاتُها المتثائبةُ طاقة شعرية هائلة في القصائد.

والعنف، وليس الجنس، هو المبدأ الأقل اشتهاءً للعنصر الديونيسوسي، وسبق لي أن شددت على ذلك، وهو ما يستبعده كل من روسو، ووردزورث، وإمرسون من رؤيتهم للطبيعة. أما ديكنسون، فهي مثل ساد، تجذب القارئ نحو درجات تصاعدية من التوريط، بداية من الإيروتيكية انتهاءً بالاغتصاب، والتشويه، والقتل. وهي، مع إميلي برونتى، تميطان اللثام عن العدوانية المكبوتة بفعل الإنسانية، أو الاتجاه الإنساني humanism. ومن هنا، فإن ديكنسون هي مبدعة القصائد السادية، ولكنها أيضًا مبدعة الساديين أنفسهم، هؤلاء القراء الذين تلطخهم بدماء حَمْلها her lamb. فعلى طريقة ملاك البصخة أو العبور، تلطخ ديكنسون عتبات المنزل البرجوازي برؤيتها الدموية. فهي تعلن برضا «لقد كان موتٌ في البيت المقابل»، متغاضية تمامًا عن القارئ الوردزورثي.(389).

ولكن فقط ولأن الشاعرة في صراع مع المجتمع الحديث، لا يعني بالضرورة أن الفن

= وأهدى أوديسيوس حين رحل قربة، حبس فيها الشيخ شقيقه زيفروس وأبناءه أرباب الرياح العاصفة، كي تسير رحلتهم في سلام. أنزل أوديسيوس القربة في قاع السفينة، وبعد أيام من الإبحار لاحت في الأفق إيتاكا، وسر أوديسيوس حين رأى وطنه بعد غيبة عشر سنوات ونصف السنة، ولكن في باطن السفينة كان البحارة يتآمرون، ويقولون إن أوديسيوس اختص كل الغنائم له وحده، وقصرها على نفسه فقط، ولم يقسم عليهم شيئًا، حتى القربة التي أعطاها له رب الرياح، لا بد أن فيها كنوزا غالية من كنوز الأوليمب، فلنأخذ منها شيئًا قليلا دون أن يلاحظ أوديسيوس. وحين فتحت القربة خرجت منها الرياح العاصفة، يقودها زيفروس الغاضب من حبسه، وقلبت الرياح السفينة وطوحتها بين الأمواج، وحين هدأت الرياح قام أوديسيوس وصاح في البحارة، وقال لهم: «الأفضل لمن فتح القربة أن يكون في باطن اليم الآن، لأنني لو عرفت أنه ما زال حيًا على ظهر السفينة لجعلته يتمنى الموت»، وكان حزنه أشد منهم كلهم، فقد كان على قيد خطوة واحدة من وطنه، وها هو الآن لا يعرف أين هو،.... [المترجم].

يربح بواسطة «الحرية». فمن قبيل الخطأ العاطفي، اعتقادنا بأن إميلي ديكنسون كانت ضحية للإعاقة، أو العرقلة، الذكرية. فهي من دون صراعها مع الرب والأب، لما أنتجت شعرًا. وثمَّة سببان لهذا؛ **السبب الأول**: هو أن الذات المفرطة في التمدد من منظور الرومانسية، تتطلب قيودًا اصطناعية من لدن المبدع. وديكنسون تعثر على هذه القيود والحدود المفروضة في قلب الطبيعة السادومازوخية، وتعيد إنتاجها بأسلوبها المزدوج. ومن دون ضوابط تأديب وتهذيب من هذا النوع، لا يمكن للشاعر الرومانسي أن يخطو خطوة واحدة للأمام. حيث اتساع الحرية الحديثة العقيم، أشبه بفضاء خارجي منعدم الجاذبية، لا يستطيع المرء أن يمشي، أو يعدو، فيه. **والسبب الثاني**: هو أن النساء لا يصعدن إلى مصاف الإنجاز الفائق رفيع المستوى، ما لم يكنّ تحت ضغط إرغام داخلي شديد. ولقد كانت ديكنسون امرأة ذات إرادة غير طبيعية، وشعرها ينتفع من البون الشاسع بين تلك الإرادة، وبين القناع الاجتماعي الأنثوي الذي ورثته وقت عند ميلادها. بيد أن ساديتها، تلك الاستجابة التالية على الظلم الاجتماعي، ليست غضبًا، بل عدوانية. أي نوعًا أخيلي قبلي، من عدم التسامح، مع وجود الآخرين. وهذه هي الرؤية الأنثوية للتوحد الرومانسي مع الذات.

في الفرض الجميل الخاص بـ «أخت شكسبير»، تتخيل فيرجينيا وولف فتاة ما بقدر موهبة أخيها، كان لمجتمعها أن «يخيّب آمالها، ويعوقها»، إلى حد الجنون والانتحار[1]. لقد تم تثبيط عزائم النساء عن الاشتغال بأنواع أدبية معينة، مثل النحت، وغيره من الأعمال التي تتطلب منهن تدريبًا في الاستوديو، أو مواد باهظة التكاليف. أما في مجالات الفلسفة، والرياضيات، والشعر، فالمواد الوحيدة المطلوبة هي القلم والورقة. ولا يمكن للمؤامرة الذكرية أن تفسر لنا كل أشكال إخفاق الأنثى. وأنا شخصيًا على قناعة بأنه، حتى ومن دون قيود، لظل الحال غير مُواتٍ لوجود نسخةٍ أنثى من باسكال، أو ميلتون، أو كانط. فالعبقرية ليست حبيسة العراقيل الاجتماعية: إذ سوف يتم التغلب عليها في النهاية. وفيما يتعلق بالموهبة، فإن أنانية الرجال المثيرة للاشمئزاز، هي مصدر عظمتهم كجنس. فالنساء أكثر دقة من الرجال في شعورهن بالواقع؛ فهن من الناحية الجسدية والروحية أكثر اكتمالًا منهم. وقد اخترع الرجال الثقافة، كما ذكرتُ، لأنهم بواسطتها يجعلون أنفسهم كلًا متكاملًا. وحتى الوقت الحالي، ومع كل هذه المهن المتاحة، فإنني أتعجب من هذه الندرة في النساء المدفوعات بهوس أو وسواس فني، أو ثقافي، ذلك أن التشويش المشوه للذات الذي تتصف به العلاقة الاجتماعية، في أشكالها البديلة من الجريمة والتوهم، هي وصمة الجنس البشري، ومجده.

---

(1) A Room of One›s Own, 51.

وقد كانت ديكنسون واحدة من بين هؤلاء، الذين حولوا كل أمر معكوس في حياتهم إلى حافز للإبداع. فقد تمت إزاحة كل من الإذلال والتحرر من الوهم، إلى بِنْيات مجردة، بوضعها داخل غرفة حربها، على خريطة العالم، بسيماء لعبتها من الكر والفر. إذ أن موضوعها الرئيسي هو القوة، السيكولوجية، والطبيعية، والإلهية، التي لا تتمتع المرأة بإمكانية حرية الوصول إليها، إلا في عهود العقائد الأرضية. ومن هنا، يأتي غرامها بكلمة «كهربي». فقصائدها أجهزة استشعار حرارية، تسجل جيشان الطبيعة بالطاقة المنشطة. غير أن تغيراتها تُعدُّ مفاجئة وصدمية traumatic. «قفزة سعيدة تندلع فجأة»، هكذا بالضبط تلاحظ مشيرةً (353). وهذه الشفة العليا القاسية، تنتمي إلى تمثال مرمري يعتريه كسر عند مفرق الشعر. فالمادة تُتلِف حوافز الروح. وبوصفها عاملة في حقل الطبيعة، فإن ديكنسون تُعدُّ عالمة كوارث انحطاطية، تتنبأ لنا- من خلال الذبذبة أو الاهتزاز- بالتحولات التي سوف تحدث.

ويدل تكسير الأشياء عند ديكنسون، على انهيار المعنى؛ فهي تستورد البتر وسيلتها المفضلة في التحجيم والتحديد، من رحابة الطبيعة الديونيسوسية إلى حيز المجتمع. فهي، على سبيل المثال، تقول عن إصابة أمها بالسكتة «يدها وقدمها فارَقَتَاها». وعندما مات أحد الجيران، قالت: «لم تكن لديه يَدَان»[1]. المرض قطْع وانفصال، لأن ديكنسون انفصالية من الرومانسية المتأخِّرة، تمارس التجزيء الانحطاطي. فمثل المخ الذي يفر من الجمجمة المغطاة، فإن يدَ وقَدَم السيدة ديكنسون الأم، تسيران خارج المنزل، مثل خدمٍ، يخبران أحدًا بشيء. البتر عند شاعرتنا يماثل تمامًا ما شهدناه من حالات بتر الثدي عند كلايِست. إنه تحجيم وحشي للذات، يعبر عن إعادة تخزين الأعضاء في بنك الطبيعة.

ومن الناحية الإكلينيكية، فإن الخوف الوهمي على الصحة hypochondria، له شكلان: الشكل الأقل خطورة منهما، هو القلق على المرض الداخلي. أما أكثرهما خطورة من الناحية الباثولوجية، فهو الوسواس بفقد الأعضاء. وذلك نظرًا لأنها تحتوي على ملحقات أكثر يمكن فقدانها. وربما من المتوقع أن يكون الرجال أكثر معاناة من هذا النوع الأخير. غير أنه، من واقع الملاحظة العامة، فإن الأمر لا يبدو كذلك في الحقيقة. فرواية لورانس شتيرن Laurence Stern تريسترام شاندي Tristram Shamdy، التي لا أجدها مضحكة على الإطلاق، ربما تكون تركيبة ذكرية مرتبطة بالسوداء، أو الخوف المَرضي على الصحة، حيث إنها عبارة عن سلسلة مفاجئة من الكوارث، تُلِم بأجزاء الجسد: أنف يصير مسطحًا، رُكبة تتكسر، عظْمة

(1) To Higginson, July 1875, Letters, 2:542. To Lousie and Frances Nocross, Aug. 1876, 2:560.

الحوض تتهشم، قضيب يُختَن بفعل سقوط نافذة. وشخصيتنا؛ ديكنسون الباترة، تُعدُّ الأعظم قلقًا، فيما يتعلق بالخوف المَرضي على الصحة. وهذا ما قد يكون قلقَ الإخصاء لشاعرة مخنَّثة. حيث رأينا أنه من اللحظة التي تفصل فيها الشاعرة نفسها عن الروح الحافظة للمكان genius loci في شكلها القضيبي، الدودة الوردية، تبدأ المتاعب مثل الجلبة في مرحاض الصبيان.

ومن ناحية الدلالة، فإن ديكنسون لا تُظهِر سوى اهتمام ضئيل بالمَرض. فرعبها السادومازخي مقصور على الثَّقْب، والتقطيع، وبتر الأعضاء بالبلطة، والحرق، والخلع. لماذا؟ إن قصائد مثل الموت الأحمر لإدجار پو، ورحلة إلى كيثيرا لبودلير، وحادثة الزهرة عند هوسيمان، تجعل المرض استعارة رئيسية في أدبيات الرومانسية المتأخِّرة. إنها اللمسة الساقطة من الطبيعة الأنثى. وتبديل ديكنسون للحوادث عوضًا عن المرض، هو جزء من جهدها الاستثنائي لمسح الأنثوية الأرضية السفلية، خارج الطبيعة. فللطبيعة عندها، كما قلت، وجهان: وجه خيّر، والآخر عدواني، عاصف بالعواصف والبراكين، أو ميت بالحجر والثلج. وقد حاججت حول أن الجمال الانحطاطي الصاقل للحجارة الكريمة، تلك الأسطح ذات الطبقة البرونزية المطعمة بالجواهر عند بودلير ومورو Moreau، تمثل احتجاجًا ضد العنصر الأرضي السفلي. وديكنسون مغتربة عن العمل الفني الأوربي شأنها في ذلك شأن پو. لذا فإن صورها الجليدية، المعبِّرة عن اشمئزاز من الطبيعة، مُطابقٍ لتقزز الانحطاطيين الفرنسيين، هي قفزة عظيمة صوب الاستعارة الحديثة.

ومن بين إنجازات ديكنسون المذهلة رؤيتها النبوية للعدم بين المجرّات السماوية. جنازة تتحول إلى فيلم خيال علميّ: «أحذية بوت القيادة»، تَعبُر روحها «ثم بدأ الفضاء يقرع/ كما لو كانت السماء كلها جرسًا/ وكوني، لست سوى أُذن/ فأنا والصمت جنسٌ ما غريبٌ/ محطمیْن، وحيديْن، هنا». وهي تسقط «أسفل، وأسفل- وتضرب عالمًا، في كل غطسة.»(280). إن نظرات ديكنسون التي ترمق بها الإفقار والتخريب المستقبليّ، الذي نرى أقل حد له عند جول فيرن[1] Jules Verne، تسبق نظرات هربرت جورج ويلز[2] H. G. Wells بثلاثين سنة. ولكن ماذا عن حذاء بوت القيادة؟ فقط نحن المعاصرين الحقيقيين لها، يمكننا أن نتعرَّف عليه، حيث إننا رأيناه يمشي على القمر. فغطْس ديكنسون وحيدة في الهاوية، كما صوّرها

(1) كاتب فرنسي من القرن التاسع عشر. كان له الفضل في تأسيس ما يعرف بـ «أدب الخيال العلمي». ويعتقد جول فيرن أن الأشكال هي اللغة الكونية. [المترجم].

(2) يعتبر من مؤسسي أدب الخيال العلمي، وقد اكتسب شهرته بفضل رواياته التي تنتمي إلى ذاك الصنف الأدبي. بعكس معاصره جول فيرن، فقد حوت روايات ويلز انتقادات اجتماعية هادفة، ولم يكتف بسرد المغامرات. [المترجم].

باسكال هي الفكرة الأكثر قسوة- على حد معرفتي- لأية كاتبة ما قبل العصر الحديث. حتى أن وردزورث القانط، يمنح نفسه رفيقًا واهنًا في أحواضه الصحراوية الصارمة.

وفي قصيدة «آمِنُون في غرفتهم المرمرية» Safe in their Alabastar Chamber ثمَّة تحفة فنية، هي «الوديع» الذي يموت انتظارًا للبعث تحت «سطح من الساتان/ وسقف من حجر»:

«تمضي الأعوام ضخمةً- في الهلال- فوقها-
تجرف الأكوانُ أقواسها-
والسُّحبُ المرتفعةُ- تصطفّ-
الأكاليل- تسقط-
والخدع- تستسلم-
بلا صوت،
مثل النقاطِ فوق قرص ثلجي-». [216].

الغرفة المرمرية هي القبر، وجسد الجثة المرمري مكانٌ تحوَّل إلى سجن أيضًا. وغطاء التابوت الحريري الساتان، يشبه في خفّته ورقّته ثوب العذراء المختطفة، وهو أمل سوف يتم تمزيقه. أما السقف الحجري، فهو السماء التي لن تنفتح أبدًا. لقد ورث الوديع the meek الأرضَ. والسماوات تدور في أقواس رياضية هائلة؛ التاريخ يسرع بخطواته، وتيجان ملوك تسقط مثل ندف الثلج. وتنتهي القصيدة بخدر رقيق للسان، حيث مقاطع الكلمات تتفجر داخل الصمت. فالشاعرة تتخذ موقفًا من المسافة الخيالية التي تبدو منها الحياة الإنسانية مجرد بقعة في الأكوان. والشيء الذكي على وجه الخصوص، هو الحركة الصامتة لـ «الخدع» على «الثلج»، كل ألوان فينيسيا- الفن، الخيال، والمجد العالمي- تتلاشى في الأبدية.

إن هذا الكون الصلب الذي بلا إله، يمثل ثيمة رئيسية من ثيمات الأدب الحديث، كما هو الحال في قصيدة والاس ستيفن Wallace Stevens «رجل الجليد» The Snow Man (1923). فديكنسون وكأنها تتحسب كافكا بالجمع بين الفراغ والسخف من ناحية، وبين السلطة المستبدة من ناحية أخرى. والمذهل أن هذا هو صنيعة امرأة وحيدة، مهمَلة، لم تسافر قط. فكيف استطاعت أن تصنع تقدمًا كهذا، بارزًا على الأدب المعاصر؟ إن عالم ديكنسون الجليدي الحديث، هو النتيجة المباشرة لانحرافها عن الجندر بطريقة إميلي برونتى، أي رفضها قبول الأنثوية في ذاتها، أو في الطبيعة. فنفايات الخيال العلمي الثلجية- وهي أول فنانة تراها- هي منظر طبيعي تم العصف فيه بالتناسل الأمومي. فأحلامها بالموت متجمدةً، تمثل

فقدانًا للشهية الشعرية، أو جوعًا مرغوبًا فيه. وديكنسون لا يوجد عندها مرض، لأن المرض يعني بخارًا أنثويًا عفِنًا female miasma، عذوَى. والدم الذي تسفكه الشاعرة، هو حمّام شهواني مزيل للسموم عن الذات. فلم يكن ثمّة اشمئزاز عندها، إنما رعب فحسب، حيث إن الاشمئزاز استجابة ذكرية للطبيعة الأنثوية التي طهرتْ ديكنسون الوجود منها.

إن ديكنسون تُسقط العالم السفلي بصورة غامضة مبهمة على شياطين قضيبية، تشعر بهم لأنهم سيغدرون بها في عالم الخصوبة. وفروضها المنطقية الجنسية حددت أيضًا صيغها البلاغية. فالشاعر ويتمان يمدد نفسه إلى الخارج؛ ليحمل، أو يحبل في قصائد نثرية ضخمة ممتدة. أما قصائد ديكنسون الصغيرة فهي في انغلاق جنسي، قفص العرافة الحابسة لذاتها. فقصائد ويتمان تجمع شمل الأنا ego بينما ديكنسون تكثفها. فنراها تصرّح «أن الروح تختار مجتمعها- ثم تقفل الباب». فالروح يجب أن «تختار واحدًا»- ذاتها- «ثم تغلق صِمَامات انتباهها/ مثل حجر.»(303). والقلب الجامد ذو الصمام المعدني، هو أثر قبريّ للذات.

إن جين أوستن تصف كتابتها الشخصية بأنها «عنوان قصير- بعرض بوصتين- من العاج، أعمل عليه بفرشاة مرهفة»، في تلميح إلى مجال الحياة الإقليمية المتواضع، الذي «اتخذت منه موضوعًا لها»[1]. غير أن العاج عندها ليس قصيرًا جدًا، أولًا لأن الرواية كنوع أدبي تتمتع بعرض أو اتساع اجتماعي، وثانيًا لأن عملها يُحِي مثاليات الزواج في النهضة الإنجليزية. أما ديكنسون، فهي على الجانب الآخر، توحيدية monastic تختار واحدًا one؛ لأن الذات لا بد لها من أن تكون مغلقة، واندماجها وسلامتها في محل دفاع عنهما. ومن ثم فإن قصائدها تعتبر خلايا أپوللونية لمبدأ الفردية principium individualationis. وقد نوهت سابقًا إلى أن قصائد بودلير تعتبر كياناتٍ فاسدة، إسقاطاتٍ لجسدٍ مريض. في حين أن قصائد ديكنسون الرئيسية هي ماسات خنوثية متفجّرة، جسدٌ أنثوي صغير، مشحونٌ بعقل ذكوريّ قادر. البلاغة نفسها ثنائية الجنس لديها، وعلى نحو شديد.

إن اللغة أيضًا محدودة. فتكاثر وانتشار المفردات عند كل من ويتمان وهويسمان، يُعدُّ وجه النقيض بالنظر إلى تقليص ديكنسون لتركيب الجملة. فقصائدها منطبقة على بعضها imploded، ومحيطها الخارجي مسنن وممزّق بفعل المص الداخلي. وبالتمعن في قاموسها اللغوي الخاص، نجد أنها تضفي على المفردات حالة من الانطواء، أو الانكماش الذاتي، وذلك بربطها إياها بمترادفات من الماضي، في صور استعارات تمثل أصول هذه الكلمات.

(1) To J. Edward Austen, 16 Dec. 1816. Jane Austen's Letters, ed. R. W. Chapman (London, 1952), 469.

والحذف عندها أو الإضمار ellipsis يسفر عن نبرات وزنية مكسورة، أي عن إيقاع خادع وشاذ. ففي استشهادها بنقد هيجنسون سابق: «أنت تعتقد أن طريقة مشيتي 'متشنجة'»[1] فديكنسون تستخدم وزنًا شعريًا كسيحًا halt مثل فرس مقيد، أو مثل امرأة صينية مربوطة القدمين. ضغوطها الفظة القاسية على اللغة، تمثل تحديدًا وقيدًا طقوسيين مضافين، تعود بفعله الذات الرومانسية إلى إحكام أبعاد ضخامتها الوحشية.

كما أن في فكرة العبقرية الرومانسية الأنثى، ثمّة سخرية موروثة. وهذا ما اختبرته في حالتيّ إميلي برونتى، وإميلي ديكنسون. فالرومانسية إعادة ترتيب لإرادة الذكر الغربية، نحو القوى الأنثوية، التي تحولها إرادة الذكر إلى الحالة الجوانية. وسبب كون عمل إليزابيث باريت براونينج وصواحباتها الشواعر غاية في الضعف، يعود إلى أن الرومانسية طريقة عابرة للجنس، تضفي الأنثوية على الذكورية. فأنثوية مضافة إلى أنثوية تساوي إسهابًا رومانسيًا، وهي حالة لن تكرّرها ربة الشعر مرة أخرى. وقد نجحت برونتى وديكنسون كشاعرتين رومانسيتين؛ لأنهما امرأتان تجنحان نحو السادية بإرادة ذكورية.

سبق لي أن صورتُ شاعر الرومانسية الرفيعة أو العليا، كعليل سلبيّ، أو كبطلةِ ذكرٍ. وديكنسون توحّد بين هذا القناع الموروث ونقيضه. فهي كامرأة رومانسية لا بد أن تعانيَ وتؤكد على ذاتها. فهي بطلة ذكر وبطل رومانسي متحدٍّ للجنس. وكلا الطرفين يجب أن يتحولا بقوة إلى المادية. وهذا ما يفسر السبب في كون استعارتها السادية من بين أكثر استعارات الشعر الرئيسي رعبًا وبشاعة. فثمّة حَقْن للهرمون الذكري المركب، يتم داخل نوع أدبي مخنَّث، يقاوم الطبيبات الإناث. وقد تحدثتُ فيما سبق عن التضحية الكهنوتية بالفحولة عند وردزورث؛ وديكنسون من جانبها، تجعل من هذه الجراحة الرومانسية جراحةً بمعنى الكلمة. فالإساءة المتخللة، الممزقة للذات والتي بمقتضاها تقدم عهودًا للفن، تمثل تكريسها وخصوصيتها الطقوسية.

إن السادومازوخية في شعر ديكنسون هي الأكثر كثافة من نوعها، خلال عقدها الأكثر إبداعًا. فهي تقول: «لقد شعرت بشق في عقلي-/ كما لو كان مخي قد انفلق.»(937). شِعرُها حرب أقنعة، صدام بين الأضداد؛ فهو عبارة عن وحدة مركبة من عناصر مختلفة جنسيًا، وجسديًا، وأخلاقيًا، وجماليًا. ولا بد لقصائدها الوردزورثية الرعوية أن تستسلم لقصائدها الشيطانية المضادة، على الدوام. وقد كان الخطأ الذي وقع فيه النقاد، هو اهتمامهم بقصائدها العاطفية، بوصفها قصائد غير متميزة عن فترة الشعر الاجتماعي vers de société. غير أن

(1) To Higginson, 7 June 1862, Letters, 2:409.

معاصري ديكنسون لم تكن لديهم آبار سرية للهمجية والوحشية، إذ لم يكن هناك نسق فلسفي عظيم. وأقنعتها الجنسية لا تقف وحيدة. فالقصائد الأنثوية الخالصة لا تحتوي على سخريات داخلية. فهي مفعول به داخل سياقاتها. فلتقرأ أيًّا من قصائدها المرتبطة بالطيور والفراشات، واضعًا في ذهنك قصائدها السادية، وستجد أن هذه القصائد متحولة تحولًا سحريًا، فحدودها مُثارة بفعل تأثيرات خبيثة. ففي قصائدها الوردزورثية، نرى الشاعرة جارية عذراء، تترنَّح تحت وطأة التهديد الإيروتيكي المحيط بها.

إن العاطفية تُعدُّ واحدة من تكنيكات ديكنسون الرئيسية. إنها جاذبيتها الجنسية، ذلك المغناطيس الذي يجر أقنعتها الذكورية والأنثوية معًا. وهي تستخدم الأنثوية كي تبدد أنثوية الطبيعة. فالأنثوية التي رفضتها نساء كثيرات في عصرنا، تجتذب ديكنسون كقناع شِعري، وهو ما يرجع جزئيًا إلى أن الرجال أيضًا يرتدون هذا القناع في مواجهتهم مع الرب والموت. وديكنسون تُصادِق على الصفة الاصطناعية، أو بالأحرى اللاطبيعية، للأنثوية؛ فهي بالنسبة لها من الطبيعة وضدها، حيث إنها أسطورية وهمية، وحقيقية في الوقت نفسه. وديكنسون تبالغ في تصويرها لرعونة نوعها الاجتماعية؛ بغية الزج بقوة الطبيعة إلى الإناث الذكوريات المنتميات إلى العامل السفلي في الأسطورة العابرة.

والقوى الجنسية المستقطَبة في شعر ديكنسون، تشكل دائرة ضخمة، يوروبورس uroboros (دورة تناسل الذات-»م») من الكر والفر. فالذكورية تبتلع الأنثوية، كما هو الحال عند سبنسر. وكل الأقنعة في حالة حركة، تتحول وتتغير مع السَّنة الشمسية الوثنية. فالشاعرة تدخل وسط شخصياتها، وهذه علامة على الأدب الرومانسي بوصفه نموذجًا مقابلًا لأدب النهضة. فديكنسون يمكن عدَّها شخصية بروتيوس Proteus وفلورميل Flormell في الوقت نفسه، أي مغتصبًا قاسيًا وعذراءً حيية. وهي تشبه جينيه Genet الاستمنائي الذي قال عنه سارتر: «إنه المجرم الذي يغتصِب، والقديسةُ التي تترك نفسها تُغتصب»[1]. وديكنسون تعيش على تعدد نغمات جنسية. فنحن لا نستطيع أن نتحدث عن قصائدها الفردية بوصفها قصائد «جيدة» أو «سيئة»، بل كقصائد ذكورية وأنثوية بشكل أو بآخر.

إن وردزورث وروسو يفترضان وجود عدوانية بين الطبيعة والمجتمع، ويعرِّفانها بأنها عدوانية أنثوية وذكورية على التوالي. وديكنسون- على غير المتوقع- توحد المجتمع مع الطبيعة الوردزورثية، عن طريق وصلهما بالأنثوية معًا. فالطبيعة عند وردزورث أرضية سفلية، وأنثوية بعمق. ولكنها ليست كذلك عند ديكنسون؛ لأنها وصلت إلى وردزورث عبر

(1) Saint Genet, 398.

إمرسون، وإمرسون في حالة فرار أمريكي من الأنثى. ومن ثم، فإن الشاعرة، وعبر أقنعتها الأنثوية تدّعي أنها الكيان الذي تبدو عليه بالنسبة للعين الاجتماعية. فقد ذهبت من باب نوعها الاجتماعي الأمامي، وعادت من بابه الخلفي. أي إن العاطفية تسترد توازنها الشعري. فهي تضيف وزنًا تمثيليًا للطرف الخفيف على جانبيّ الأرجوحة الجنسية. وأقنعتها الأنثوية هي حركات جمبازية عقلية، تصرف بها الشاعرة نفسها عن السادية. والأقنعة- وهي بالفعل في سمت التوتر الذكوري- تؤرجحها الشاعرة مثل الهراوات الهندية الضخمة، أو الثقالات (قضيبٌ على طرفيْه ثِقلان) التي تمكّنها من المحافظة على جسمها، دون تضاريس muscle tonelessness وهي في سجنها.

إن مواهب وردزورث الشعرية تأتي عبر تلك الفتحة التي يفتحها على الأم. وشعر ديكنسون يتطلب انفصالًا عن الأم، التي تحط من قدرها في السلطة الإبداعية: وهنا، فهي تستخدم مرة أخرى بليك ضد وردزورث. إذ أنه لا ينبغي لنا المبالغة في النظر إلى علاقتها بأمها الحقيقية هنا، حيث تكون المخيلة في الرومانسية هي الأساس وليس الحقيقة. غير أنها قد أخبرت مستشارها هيجنسون ذات مرة، بأن «أمي لا تعبأ بالأفكار»، وقد قالت عن أختها لافينيا Lavinia، بينما كان أبواهما ما زالا على قيد الحياة «إنها لا أب ولا أم لها سواي، وأنا أيضًا لا أب ولا أم لي سواها»[1]. وبالتالي، فإن ديكنسون وبرونتي تزرعان علاقة الأخت بطابعها الرومانسي، التي تُعدُّ في أكثر صورها المحارمية، إنكارًا ونفيًا لما تدين له من علاقة محارمية.

إننا نجد في شعر الطبيعة عند ديكنسون عددًا قليل جدًا من الأمهات، يتّسمن جميعهن تقريبًا بحسٍّ ساخر. فالطبيعة الأم «الرقيقة» تضع «أصابعها الذهبية» على شفتيها، راغبة في «الصمت- في كل مكان» (790). والأصابع الذهبية هنا هي أشعة الغروب، ترمز إلى نوم الرجل والوحش. غير أن صمت الطبيعة قد يكون ذهبيًا، لأنه البرود المعدني للموت. وعندما «تبتسم» الطبيعة لـ «عائلتها الغريبة»، ينبغي أن يتجه تفكيرنا نحو ليوناردو، وليس رافاييل (1085). وأنا معجبة بهذه السطور: «في الأفران الخضراء أمنا تخبز/ بنيران الشمس.»(1143). والمعتقدون في ديكنسون العاطفية الصبيانية، مثل الممثلة شيرلي تمبل Shirley Temple التي تستيقظ عندما يومئ العبقري، سوف يرفضون مثل هذه الأشياء بوصفها أشياء فيكتورية تافهة: الطبيعة الأم ترتدي مريلة، وتبدو منهمكة تعد مخبوزات الحلوى على عجل. غير أن مشهد المطبخ يحتوي حبكة فرعية أخرى. فالطبيعة هي الساحرة التي نراها في حكاية هانسل

(1) To Higginson, 25 April 1862, Letters, 2:404. To Mrs. Holland, Summer 1873, 2:508. Woolf, Letters, 2:312.

وجريتل[1] Hansel and Gretel التي تشوي الأطفال في أفرانها الألمانية. وإليكم الحقيقة المُرة:

«لا تزال الطبيعة غريبة،
إلى الآن
ومَن هما أكثر استشهادًا بها
لم يتجاوزا حدود بيتها المسكون أبدًا
لم يخفّفا شَبحيتها.

ويالحسرة وندم من لم يعرفوها،
أما من يعرفونها، والأقل معرفة بها
فهم الأكثر قربًا منها». [1400].

الطبيعة ليست مرجًا من الوعود الخضراء، بل شبح من غرفة قوطية مرعبة، لن يدع التاريخ يولد. وجُلّ المعرفة ليس إلا عودة إلى الماضي. وها هي ديكنسون تكتب إلى مستشارها هيجنسون قائلة، «الطبيعة بيت مسكون- أما الفن- فهو بيت يسعى إلى أن يكون مسكونًا»[2]. الفن الرومانسي شيطاني: فهو يخلق الروحانية الوثنية في المادة.

إننا نجد عند ديكنسون ربيعًا كاذبًا في السنة، يحل محل الصيف. فهي ترفض النضج الخصب لنفسها ولاستعارتها أيضًا. وباعتيادها على ارتداء اللون الأبيض، كانت دائمًا راهبة أو عروسًا، ولم تكن أبدًا أُمًا. وأقنعتها الصبيانية هي انحرافات أيضًا عن النضج، قمعٌ للشكل

(1) «هانسل وغريتل» أو بيت الحلوى، حكاية خيالية مشهورة للأطفال، دوّنها الأخوان الألمانيان «غريم». تروى القصة أحداث حياة طفلين هما هانسل الصبي وغريتل الفتاة يتيما الأم، ووالدهما حطّاب فقير طيب، وزوجة أبيهما شريرة تريد التخلص منهما بحجة أنهم فقراء وغير قادرين على رعاية طفلين. فتذهب بهما إلى غابة بعيدة وتتركهما هناك ضائعيْن، حتى يجد الطفلان منزلًا على شكل طعام وحلويات، فيندفعان إليه، يجدان فيه عجوزًا طاعنة في السن، تطعمهما ما لذ وطاب من الطعام حتى يناما.. في اليوم التالي يكتشف الطفلان أن هذه العجوز الطيبة ليست سوى ساحرة شريرة تستدرج الاطفال إلى منزلها، فتحتجزهم وتطعمهم جيدًا حتى يصبحوا ممتلئ الحجم، وجاهزين لكي تأكلهم. تحتجز العجوز الصبي هانسل حتى يصبح طفلًا سمينًا، في حين تجبر أخته غريتل على تحضير الطعام الذي تُطعمه لفريستها هانسل، إلا أنهما يتفقان على الإيقاع بها، وينجحان في استدراجها إلى الفرن الذي كانت تحضّره لشيّ هانسل، ويتخلصان منها بداخله. [المترجم].

(2) To Higginson, 1876, Letters, 2:554.

الجنسي مرتبط بفقدان الشهية. فعاطفية ديكنسون، كنقيض لطبيعتها عند كل من وردزورث ووايلد، هي طريق بعيد عن الأم، وليس في اتجاهها. وليس من قبيل المصادفة أنه في الوقت الذي تزوّجت فيه بعض الفنانات الإناث الكبيرات، فإن قليلات جدًا منهن أنجبن أطفالًا. فالقضية ليست في الحفاظ على الطاقة، بل في الاتساق والنزاهة الخيالية. فالفن ليس إلا الانتفاخ الذاتي لنفسه، ودليل على أن العقل أكبر من الجسد.

وفي علم البيولوجي، يشير مصطلح neoteny أو الاعتقاب، أي امتداد سمات مرتبطة بالمراحل المبكرة إلى مراحل النضج، أو التطور غير الناضج للسمات الجنسية في بيئة عدوانية. والأقنعة الأنثوية عند ديكنسون تتصف بهذه الحالة، فهي اعتقابية neotenic، تمثل أحداثًا juveniles تسعى إلى وقف شيخوخة السَّنة، أي تأخُّر يجعل الوصول المفاجئ للشتاء أكثر كارثية. وأقنعتُها الأنثوية خيالات مفرحة للذات، تعبث بها متنسكة، زاهدة في الاستعراضية. فثمَّة إيروتيكية في حالة الصغر عند ديكنسون، تشبه التحذلق الإغوائي الذي طالعناه في قصيدة «فرح الوليد» عند بليك. فهي تهوى الظهور ضعيفة، ومثيرة للشفقة- ولكن هذا فقط لتجعل من بهرجتها وفُجرها أكثر استساغة ولذاذة بين المستويات الهيراركية. وثمَّة تابلوه للخضوع الإنساني: «آمُل أن الأب في السماء/ سوف يترك فتاته الصغيرة-/ مهجورة- فاجرة- كل شيء-/ فوق مرتقى 'اللآلئ'.»(70). اللؤلؤ كلمتها المفضلة التي تقصد بها عالم البعث الأبيض الثلجي. فهي متشردة تثب فرحانة فوق بساط الفرح الأنثوي بالإيمان والثقة المسيحية. وهنا نطالع ثلاثة مستويات هيراركية: «الأب فوق!/ يرعى فأرًا/ واقعًا تحت سلطان قطة!»(61). وقد أرسلت ديكنسون القصيدة إلى أخت زوجها سوزان العنيدة- القطة التي في فكيها تصارع الشاعرة بتلذذ. إن مثل هذه الموضوعات البسيطة السطحية هي شلالات القوة الهيراركية، نافورات مجهَدَة، تنفث الإنعاش السادومازوخي.

إن ديكنسون تنعت نفسها بـ «العصفور»، و«الفتاة الصغيرة»، و«الطفلة». وهي تشير إلى «كياني الغجري الصغير»، و«صدري الصغير الذي أحرقته الشمس»[1]. ويأتي الوصف الأغرب للذات، في رسالة إلى هيجنسون الذي كان قد طلب منها صورة فوتوغرافية: «هل لكَ أن تصدقني- من دون؟ أنني لم تكن لي صورة أبدًا، الآن، بل وأنا صغيرة، مثل طائر النمنمة وشعري مربوط، مثل ثمرة أبو فروة، وهي مفتوحة- وعيناي مثل الخمر في الزجاجة التي يتركها الضيف- أستفعل هذه الصورة أيضًا هكذا؟»[2] يا لها من دراما نفسية! الشاعرة صغيرة،

(1) 84 , 237, 791, 425, 873, 130, 163.

(2) To Higginson, July 1862, Letters, 2:411.

وديعة، شجية. حتى أن لون عينيها هو صبغة التخلي والهجر! ولكنها كتبت كل كلمة مما كتبته الآن، وهي في وعي تام بعظمتها السرية، وقوتها. إنها تتنفَّس مثل كليوباترا، «أنا شاحبة يا شارميان»، سطر واحد، قبل أن تهجم بعده على حامل الرسالة. والتشبيه المرتبط هنا ببقية الخمر المتروك، هو انتصار نمط الأم اليهودية لمجاز مازوخي، ينطوي على إحساس بالذنب. ودارسو ديكنسون يغفلون أهمية هذا العنصر عندها. فالإيطاليون واليهود يميلون لأن يكونوا يقظين للافتتاحيات التي تضفي الدراما على الذات، حيث تتنكر القوة في أقنعة من الخوار، والضعضعة. على سبيل المثال، فإن جدتي المهيبة كانت لترد على أسئلة الهاتف مدعية أنها «وحيدة، وحيدة مثل بومة» «Sola sola com' un' aiuch- بتعبير آخر: تراقب في حالة عزلة مكتئبة[1]. وهنا، فإن هذه البومة الإيطالية هي طائر يعيش مع أنواع العصافير المذكورة wren وsparrow في «أميرست». رتبة أعلى شراسة، تمارس محاكاة آلية صامتة من المَسكنة.

إن عينا ديكنسون اللتان تشبهان لون الخمر، تظهران كي تنسحبا، وكي يتم الانسحاب منهما، عندما تكون في حقيقة الأمر متقدمة بعدوانية صوب القارئ. وما يسبب الحنق أو الرهاب عند الأطفال عند الأمهات الإيطاليات واليهوديات تم توجيهه نحو شخص غريب لطيف رقيق، من دون شك في وجود الازدواجية العميقة لدى الشاعرة. ومستشارها هيجنسون، يبدو هنا بمثابة السمكة التي تغويها ديكنسون للوصول إلى الطُعم ينتفض من الاعتماد. وفي رسالتها اللاحقة إليه، نراها تخبره أن «جميع الرجال يقولون لي 'ماذا/ إيه؟/ what'، ولكنني أعتقد أنها موضة»[2]. إنها البنت الشحاذة المحظور عليها الجلوس إلى الطاولة المشتركة. إنها كاساندرا[3] Cassandra التي لم يتم أبدًا تصديقها، أو هي الشاعر المعزول داخل دائرته

(1) هذه العبارة نقلها أبي بالعامية الدارجة للهجة بلدة أمي، وهي تشبه «.Sola sola cómina yuki». حيث إن الكلمة الإيطالية لبومة هي gufo، وهذا الطائر لا بد أن يكون هو طائر allocco، بومة جبلية أكبر حجماً. واسمها اللاتيني، Strix aluco، ويبدو أنها ما زالت باقية في النطق السيكاني Ceccanese.

(2) To Higginson, Aug. 1862, Letters, 2:415.

(3) كاساندرا في الأساطير الإغريقية، ويعني الاسم باليونانية القديمة «التي توقع الرجال في الشرك»، هي ابنة بريام ملك طروادة وهيكوبا، وكانت محبوبة أبولو الذي وعدها بنعمة التبصر إن استجابت لرغباته، فوافقت على العرض، لكنها ما أن حصلت على الموهبة حتى سخرت من أبولو ومن طلبه، ورفضت تحقيقه. فانتقم منها أبولو بأن جعل كل تنبؤاتها تُكذّب، كما روى أبولودور. عندما أتت هيلين توقعت أن تدمر طروادة، وعندما احتلت المدينة اعتدى عليها أياكس الأصغر في معبد مينرفا، حسبما قال سترابون. وعند توزيع الغنائم أصبحت من نصيب أجاممنون، ومرة أخرى لم يصدق نبوءتها أنه سيموت في بلاده، حيث قتلا معًا بأمر كلايتيمنيسترا. [المترجم].

المقدسة، عند كولريدج (في قصيدة «كوبلا خان»-»م»). إن الحَزَائنية عند ديكنسون غنية بالتشفي. فمن الواضح أن الجميع قالوا لها «ماذا؟»، لأنها- مثل ضيف من دون انخراط في دردشة أو حديث حول أمور تافهة- كانت لديها عادة سيئة من الاستغراق في حوار تحت الأجرام الدلفية أو النبوية، أمور ذات دوي، معطّلة لاسترسال الحديث. وقد عرف المرء شخصيات يفعلون هذا، على نحو مرهق. وهذه هي إحدى أكثر صور الكلام عدوانية، بما تحويه من تهديد في عباءة التجلي. فديكنسون هي سالومي إذ ترقص في أحجبتها السبعة.

إن كثيرًا من النقاد يُبدون ملاحظتهم حول السخرية من تبجيل ديكنسون لهيجنسون، إنه كان رجلًا مشهورًا في زمنه، ولكنه الآن لا يعدو كونه أكثر من مجرد شخص يرد ذكره في حاشية، أو هامش في تاريخ الأدب. فهي تدعوه «المدرك» Preceptor وعيّنت نفسها «تلميذتك». لقد كان هيجنسون هذا هو سفيرُ العالَم العظيمُ، إلى الشاعرة الحبيسة التي تطلق النّكات على انعدام هويتها: «أنا لا أحد! فمن أنتَ؟» (288). لقد كانت علاقتها به مثل علاقة شلي بماري جودوين Mary Godwin، أو علاقة ميل Mill بهاريت تيلور Harriet Taylor، باختلاف رمزي، حيث ينحني الذكاء الأقوى أمام الذكاء الأقل. كما أن إذلالات الذات الطقوسية عند ديكنسون، تتميز تقريبًا بطابع سوينبرن Swinburn. فثمَّة قصيدة تبدأ هكذا: «لقد كنت الأخف في المنزل-/ لقد أخذت الغرفة الأصغر.»(486). إنها تهوَى الوضاعة أو الدناءة، لما فيها من أحاسيس واخزة للمساحة الهيراركية. وهي تمدد الفجوة المصطنعة بين ما هو فائق وما هو وضيع وتعتصرها، كما لو كانت تعزف على أكورديون، أو موسع للصدر، منعشةً نفسها باستنشاقات الخضوع.

إن لي صديقة شديدة الصغر diminutive، من مواطني بوسطن. وهي مثال يُحتذى في الحشمة البروتستانتية البيضاء الأنجلو-سكسونية WASP القديمة. وقد وقعتْ في مكيدة سيكودرامية، تحت ضغط لطالما أذهلني: إنها تبدو أصغر she appears smaller. هذا الحلزون الشبيه بالصَدَفة أو المحارة من التقلص الروحاني والجسدي، لا تجده أبدًا في مخزون الثقافة المتوسطية Mediterranean. على العكس تمامًا، فالجنوبي المحاط يتبع المبدأ الحيواني الطوق المستنفر حول العنق، كتوسيع توكيدي للشخصية: فالواحد يقفز إلى قدم الواحد، يهز ذراعيه، ويرفع صوته. والمناورة الأكثر حميمية عند ديكنسون هي الظهور على نحو صغير، تمويه في المجتمع. هذا الضغط للقناع هو هلوسة مُسقَطة على الغافل من قبل مخادع ذي إرادة شرسة. وقد خَدعت الشاعرة وغشّت لا هيجنسون وحده، بل أجيالًا من قرائها ونقادها.

وفي رسالة طويلة أرسلها إلى زوجته، سجَّل هيجنسون أول مقابلة له مع ديكنسون. وهنا نرى دقة تقديم الشاعرة لنفسها، هذا التقديم المحسوب بوضوح رائع:

«في خطوة تشبه خطوة طفلة مدبدِبة في دخولها وفي انزلاقها، امرأة ضئيلة واضحة بطوقين ناعمين من الشَّعر المحمرّ، ووجه يشبه قليلًا وجه حمامة جميلة؛ بيلي دوف Belle Dove، ليس هناك ما هو أوضح منه- مع غياب ملامح جيدة- بكل وضوح، وامتعاضة بيضاء نظيفة متأنِّقة، وشال أزرق شبكيّ، من الصوف. جاءتني يومها بزهرتين من الزنبق المقطوف، وضعتْهُما في يدي بطريقة طفولية، وقالت، بصوت طفولي منقطع النفَس، خائف «هما مقدمتي»، وأضافت تحت أنفاسها: «سامحني لو كنتُ خائفة. فأنا لم أرَ غريبًا قط، وأكاد لا أعرف ماذا أقول»- ولكنها تحدَّثت بعدها مباشرة، واستمرت منذ تلك اللحظة في الحديث- وعلى نحو محترم. كانت تتوقَّف أحيانًا لتطلب مني أن أتحدث بدلًا منها، ولكنها سرعان ما كانت تستأنف هي الحديث».

إن ديكنسون تلعب دور الطفلة لحظة دخولها إلى مملكتها السماوية. ومن المفترض أنها لا تعرف ما تقوله، ولكنها تتمكن من التحدث بلا توقف. فهيجنسون هنا إذن، واقع تحت هجوم من جانب الكاهنة الدلفية. إن واقع مواجهتهما الداخلي مسجل في كلماته الختامية التي تُعدُّ كلمات استثنائية: «لم أكن قط أبدًا، مع أحد أراق قوّتي العصبية بهذه القوة. إذ سحبتْها منّي، من دون أن ألمسها. وأنا سعيد لأنني لا أعيش بالقرب منها»[(1)]. لقد شعر هيجنسون بقمع روحاني غريب في حضورها. حتى ومن دون هذا التوكيد من قِبل شاهد متحضّر، فأنا على قناعة بأننا قادرون على أن نعرف من الشاعرة نفسها، وعبر ما يكتنفه من ازدوجية سادومازوخية، أن إميلي ديكنسون واحدة من أعظم الأمثلة على ثيمة مصّاصي الدماء لدى الفنانين. ففي مسح تم على الأساطير المرتبطة بمصّاصي الدماء، يتحدث مونتي سامرز Montague Summers عن «مصّاصة الدماء الروحانية»، أو «الإسفنجة النفسية» ممن لهم قدرة على «إعادة شحن» نفسه، أو نفسها «بسحب حيوية الآخرين»: «مثل هذه الأنماط ليست شائعة على أية حال. فالناس مرهفو الإحساس، سوف يشكون في الغالب من السأم، وفقدان الروح، عندما يكونون في رفقة أشخاص معينين لمدة طويلة»[(2)]. وبضغط شعاع عينها العقلية على هيجنسون، فإن الشاعرة تستنفد حيويته، في حالة صَهر كهنوتي سحري للروح والدم.

---

(1) 16 -17 Aug. 1870, Letters, 2:473, 476.

في كتابته لأخته، ينكّت هيجنسون بصورة مكثفة بعض الشيء، على «شاعرتي مختلة العقل إلى حد ما، في أمريست». Dec. 1876, 2:570.

(2) The Vampire: His Kith and Kin (London, 1928), 133-34.

إن مصَّاصة الدماء طفل بلا فن: كما كان الحال مع الشريدة الشبحية عند إميلي برونتى، وهي تعلق بالنافذة، أو جيرالدين المغشي عليها في روبها الأبيض عند كولريدج؛ فإن مقاربة أو مدخل ديكنسون إلى الزائر والقارئ، يُعدُّ سرابًا سينمائيًا، بخارًا فضيًّا من الإدهاش الحاصل من فرط الإعجاب. ومن بين الكتاب الأمريكان الرئيسيين في القرن التاسع عشر، تُعدُّ ديكنسون الأكثر انحطاطًا من منظور علم النفس الديني والجنسي. فغرامها بالجثث يتجاوز العقيدة الفيكتورية للفجيعة والفقدان. فهي هنا ليست أقرب إلى سير توماس براون Sir Thomas Browne والميتافيزيقيين، بل إلى هاملت الذي يقول عرَضًا عن بولونيوس الميت: «سوف أجر المصارين إلى غرفة الجار.»(III.iv.213).

وثمَّة قصيدة حب نموذجية لديكنسون، تبدأ هكذا «لو أنني أستطيع أن أملكه، عندما يكون ميتًا». ستأخذ الجثة إلى الجحيم بلحم دافئ. «سامحني، إذا كنت قد قرعت باب صقيعك/ تتخيل الجنة!» (577). الذِّكر هنا يأخذ ضمير «it» لغير العاقل «If I may have it»، ذلك لأن الموت يحيّد النوع الاجتماعي. وهو لا يكون محتَملًا أو مطاقًا جنسيًا أو وجدانيًا، إلا بعد أن تكون قد تمت معالجته وتحويله إلى السلبية، مضروبًا ومعجونًا مثل طبقة الفطيرة الخارجية. لو تتذكرون إيزابيلا Isabella عند كيتس Keats وهي تروي رأس حبيبها بدموعها. أما ديكنسون، فهي لا تذرف دموعًا. حيث إنها تهوَى الجثة، وتومض بابتسامة مدوّخة.

إن تمسيد الجثث من كلا الجنسين، هي هواية ديكنسون الأدبية (187). فالناس عادة يموتون في المنزل، وأجسادهم تبقى مسجّاة في الصالون. والرحلة السريعة من المستشفى إلى المنزل الجنائزي funeral home– وهو مصطلح مثير للفضول– لم تكن قد اختُرعت بعد. فتطويع الموت، أو إخضاعه ميكانيكيًا، يُعدُّ ظاهرة برجوازية حديثة. ففي الجنائز الإيطالية، على سبيل المثال، يصطف الأصدقاء والأقارب أمام تابوت الميت المفتوح، ويقبّلون جبين الجثة. ولكن فنتازيا الجثة عند ديكنسون تجاوز المعيار، والمعهود. إنها فنتازيا منحرفة، لأن حميمية الشاعرة تتطلَّب نوعًا من الخمول inertness. فشعورها ووعيها يتهلل، ويطرب في لاشعور أهدافها. وفي حالة مماثلة تمامًا مع حالة الشاعر ويتمان، في قصيدة النائمون The Sleepers، تُعدُّ ديكنسون عاشقة شبحية في عالم من الموتى. فهي تثمّن، وتقيم الجثث كمصنوعات: فالشخصية مرت من التقلب والتغير الديكنسوني إلى الكمال الأپوللوني. غير أن لغتها دائمًا ما تكون لغة غرامية: «نحب أن نجلس إلى جوار الميت/ نصبح أعزاء رائعين.»(88). إنها تركّز على مراقبة الموت، قبل التحول إلى الحالات: «عِدني بهذا– عندما تحتضر–/ أن يستدعيَني أحد». فإليها تكون الزفرة الأخيرة والحق في «تحزيم» العين الميتة،

بشفاهها (648). إن الاضطلاع الإيروتيكي عند ديكنسون- مثل التعويض التأميني بعد وقوع الحادث- لا يكون مفعّلًا إلا بالمعاناة والموت, قُبلاتُها العاطفية لوجوه لا يمكنها العودة. إنها كاهنة الأسرار، تضفي المادية في الوقت المناسب تمامًا للطقوس الأخيرة.

إن الموت، كصدام بين الزمن والخلود، له ألق متبدل: «كي تعرف كم عانى- كان من المفترض أن تكون عزيزًا.» (622). الروح والجسد يتركان بصمتهما النفسية في عذابٍ، تنبش الشاعرة بلا شفقة، مثل المُخبر السري؛ لتستخرجه. إنها لم تكلف نفسها أبدًا عناء إخفاء فضولها الشَّره. لقد كانت فقط في سن الثالثة والعشرين، عندما كتبت إلى شخص غريب عليها تمامًا، هو إدوارد إيفرت هيل Edward Everett Hale، لتستخرج بيانات حول الساعات الأخيرة من طفولة إحدى صديقاتها. وهي تقول، لو كان لديها عنوان حالي، لكانت استخرجت البيانات من زوجته بدلًا من الميت[1]. عيناها تشتاقان إلى اختراق صميم المقدس؛ بشقيه الطبي والزواجي. إنها تحلم باستعراض نفسها على شعاع الموت، والانضمام إلى الضحية في سعير الانشطار القاتل.

إن ديكنسون متلصِّصة انحطاطية، وقصائدها عن الجثث، هي أنواع وأجناس متعدِّدة من التشيؤ الجنسي. وهذا هو مبدأ الإيروتيكية الانحطاطية الأساسي. إنها تحول الرجال إلى جثث، تمامًا مثلما يحول إدجار آلان پو بيرنيس Berenice إلى صندوق من الأسنان. فقصائد الجثث تُشكلِن العلاقة بين العين والشيء، تلك العلاقة التي تقمع حرية الشعراء الرومانسيين المسّفِّهة. وديكنسون برؤيتها عبر المكان والزمان، إنما تثبّت المسافة بين الذات والعالم تثبيتًا طقوسيًا، مجمدة إياها بعينيها الميدوسيتين Medusan. إنها تمثل تلك الندرة: أنثى مشتهية الموتى وفيتيشية جنسية. فاشتهاء الموتى necrophilia اخترعته النفس الحديثة، بغية التحكم في الجنس وموضعته بعد انفصاله المفاجئ عن النظم الهيراركية. فاشتهاء الموتى، مثل الهستيريا، أصبح خارج الموضة. فالناس ما عادوا يشلون أذرعهم، مثل شخصية «آنا أو» Anna O. عند برور Breuer، أو ينبشون القبور، ويُخرجون الجثث لينتهكوها، أو يسدوا بها جوعهم، كوجبات خفيفة[2]. وديكنسون تتعجل عشاقها بالمضي نحو الموت؛ لتزج بهم في أشعارها. فهي تربطهم وتقيدهم بحالة من الثبات، مثل الديوك الرومي مزينة في الطريق إلى

---

(1) 13 Jan. 1854, Letters, 1:282-83.

(2) لمطالعة أمثلة مذهلة عن الغرام بالحفر، وابتلاع الجثث مثل أكل المعلبات، انظر:
Richard von Kraff-Ebing, Psychopathia Sexualis, trans. Franklin S. Klaf (1886; New York, 1965), 78-82. Wilhelm Stekel, Sadism and Masochism: The Psychology of Hatred and Cruelty, trans. Louise Brink (1925; New York, 1953), 2:248-330.

نار الفرن، لتجهيزها من أجل احتضانها ما بعد الموت. إنها عليمة بالموت، مؤرشِفة انحطاطية. مثل العذراء عند بليك في «الخزانة الزجاجية»، فإن ديكنسون توقّع عشاقها في فخ البساتين المظلمة التي تمتلك مفاتيحها، وتتباهى بها (577). فكل قصيدة من قصائد الجثث، تمثل تابوتًا زجاجيًا يضم بداخله المعشوق الذابل للعرض. كما توجد غنائم حسناء «أمِرست»، فهي مثل سيرس Circe التي توقف الرجال عند حدهم بضربة من صولجانها.

إن ديكنسون تصنع من غرفة نوم ضريحًا فخمًا، على طريقة راؤول فينيراند Raoule Vénérande عند راشيلد Rachilde. فالرجال عندها هم دُمًى حية، مثل المُرافق الشمعي wax gigolo لراؤول. فهم «أشياء» رومانسة، مصنّعة من أجل الترقيعات الجراحية. والموت هو الرسم الأسود الذي تغمس فيه الشاعرة فرشاتها، لأن العمل الفني كان مفتقدًا للمكانة في ثقافة القرن التاسع عشر الأمريكية. حتى جيمس James سليل الحسب والنسب يذهب إلى أوربا ليحصل على سلطانيته الذهبية،[1] ثم تنكسر داخل الرواية، بما يحمله ذلك من دلالة. وديكنسون الانحطاطية تصنع من عشّاقها أشياءً، أو أعمالًا فنية، ولكنها- بسبب نقص في الموديلات الفنية- تحولهم إلى أعمال نحتية جليدية؛ إنهم وقائع الجرم، أو جسامين القتلى التي تثبت جريمة الرب.

إن التابو أو المحرم البيوريتاني المثبِط، المفروض على الجاذبية المرئية، كما سبق أن نوّهت، قد ألهب العين في الرومانسية الأمريكية. فكل من پو، وهاوثورن، وإمرسون، وويتمان، وديكنسون يعانون الترددات ما بين التلصصية والبارانويا. وديكنسون بقوتها البصرية، تبسط وتسطّح اختياراتها. فهي تنقض عليهم مثل صقرٍ عيناه تلمعان بسادية. إن تلصصها الانحطاطي واضح بوفرة في رسائلها التي تصبح، باضطراد، سلسلة من السلوان والعزاء. فالموت والحوادث المحزنة، هي وحدها الموضوعات التي تتحدث عنها الشاعرة. فالحياة بالنسبة لها شريط من اللآلئ السوداء.

إن الرسائل ربما تكون ذوقًا مشكوكًا فيه. فديكنسون تكتب إلى امرأةٍ غرقت ابنة عمها في والدون بوند Walden Pond دونًا عن كل الأماكن:

صديقتي العزيزة:

يا له من استقبال لكِ؟ هل انتظرتْ مباركتَك؟ إرجاؤها الموت إلى أن تأتي، بدا لي مطمئنًا جدًا- كأن لم يكن هناك ما يمكن افتراضه. وقد لا يكون هذا أمرًا واقعيًا بالنسبة لك.

(1) راجع الفصل الثالث والعشرين، حيث الحديث عن رواية هنري جيمس «السلطانية الذهبية». [المترجم].

إن الشاعرة، بعينيها الشرهتين، تضفي بفرحِ الحالة المسرحية على الموت، وكأنها تُلهب الحزن بدلًا من تفريغه. فالضحية والمنقِذة، تبدَوان ممثلتيْن تقومان بعمل بروفة مسرحية. إذ يتعرض الموت القابع المتمهل على جانب البحيرة، للنقد كما لو كان ممارسة لعبة الكلمات المتقاطعة في الصيف، داخل كشك في الحديقة. وهذه رسالة أخرى، إلى امرأة اشتعل الحريق في بيتها:

صديقتي العزيزة،

أهنئك.

فالكارثة تزيد المعزّة، أكثر من الحظ-

إميلي ديكنسون.

يعلق توماس جونسون Thomas H. Johnson، محرر ديكنسون في هارفارد، قائلًا: «الخطاب لا يبدو كما لو كان الخطب خطيرًا»[1]. يا له من رجل مسكين مطمَئِن. لقد كان الحريق كارثة! وديكنسون ترسل بطاقة تهاني؛ لأن الوقوع في حالة الضحية، يعني في عالمها السادي تطويبًا دينيًا canonization. ذلك أن ثمَّة ابتهاجًا هوسيًا في رسائلها المرتبطة بالقبور والأضرحة. فهي تصنع نكاتٍ وطُرفًا غريبة وقاسية في لحظات رقيقة. فإلى صديقة أدّى طفلها الرضيع جراحة لعيب خِلقي في قدمه: «كيف حال بايرون صغيرك»، آمُل أن يكون قد ربح قدمه، ولم يخسر عبقريته»[2]. ثناء مع لذوعة، يختلطان على نحو مرهَف. فالخطاب يطرح ما يمكن أن يتعلق بالقدم في هذه الحالة، من أن الصبي سوف يكون إما معوج القدم عبقريًا، أو أبله رشيق الحركة. فلكلمات شاعرتنا، العسلية، لسعتها السرية.

خطاب تلو الآخر، يضفي حالة التذكار على موت الأصدقاء، أو الأقارب للمخاطَبين الذين تكومت عليهم أقوالٌ مأثورة، ومفارقات كهنوتية مجهِدة. ولا توجد خردلة من العاطفة المسيحية، في هذه الرسائل. فهي مثل قصيدة نثرية تنتمي إلى الرومانسية المتأخِّرة، تُعدُّ تأريخًا مذهلًا لاشتهاء الموتى والتلصصية. الناسكة تختار اللحظات لتبين نفسها على الملأ. والفجيعة هي فرصتها: الحياة اليومية تتوقف، والناس مشلولون. إن ديكنسون مثل صوت الوحي، وكمنتحبة طقوسية، تُقحم نفسها في معاناتهم. ورسائل التعزية هي هدايا يوم الموت- وليست هدايا يوم الميلاد- مصنوعةً صناعة يدوية على يد الشاعرة في مسبكها السري.

(1) To Abbie C. Farley, Aug. 1860, Letters, 3:883. To Mrs. James S. Cooper, ca. 1876, 2:556.

(2) To Mrs. Holland, early 1877, Letters, 2:369.

ها هي ديكنسون تخبر مستشارها هيجنسون: «إن الخطاب يشعرني دائمًا بشيء يشبه الخلود؛ لأنه يكون بمثابة العقل وحده، من دون صديق جسدي محسوس... فثمَّة قوة طيفية في الفكرة التي تمشي بمفردها»[1]. هذا الطيف المتمشّي هو الشاعرة مصّاصة الدماء، إذ تمسح العالم بحثًا عن الكوارث. إنها تتخيل المنتحبين يتلقون رسائلها. فهي هناك، وعبر القدرة الإيحائية على تحريك الأشياء telekinesis، تظهر فجأة، مثل الغراب عند پو، على رأس بالاس Pallas، جاهزةً بكلمات الحكمة. فأقنعة المنتحِبين الاجتماعية، مكشوفة. إنهم عراة، وفي أشد حالاتهم سلبيةً. وهذا يحدث عندما تقوم الشاعرة بالتواصل. فهي تتحد معهم في مواجهة الواقع العناصري elemental. إنها تشعر بطاقة الموت البدائية، تلك التي تثيرها. إنها مثل سمكة قرش مجذوبة بدماء نازفة، مثل خنزير ريفي يخنفر من بين نبات الكمأة، أو الفطر الأسود، من فرط الهول. جميع رسائل ديكنسون إغوائية على طول الخط، ولكن رسائل العزاء تحديدًا، تُعدُّ بالفعل محفلًا سادومازوخيًا. إنها مثل الرب خالقًا آدم عند بليك، تخنق المفجوعين أو المفقودين وهم منبطحون متمددون.

إن رسائل العزاء رسائل إيروتيكية، واعية بالذات، مسبوغة بالطقوسية، ومن ثم انحطاطية. مثل المربية في رواية لفة البرغي Turn of the Screw، تُعدُّ ديكنسون إرهابية رومانسية، تتزعم تفجرات الرعب. فهي مثل تلك المربية، تبني عالمًا انحطاطيًا من الخطوط التلصصية المرئية. شهوتها ذات الطابع الإيروتيكي في رؤية الكل see all يصاحبها خوف مكثف مما هو مرئي. وهي من ناحية أخرى، مثل الملكة نيسيا Queen Nyssia عند جوتيه، إذ تشعر ديكنسون بأنها ملوَّثة بأعين الآخرين. إنها تدافع عن نقائها الإدراكي بتشييد جدران حول نفسها، في برجها الذي يشبه برج داناي Danae أو مغلولة بالجليد الذي يشبه «السجن اللؤلؤي»[2]. إنها تخاف أن تُرى بدقة؛ لأن عينها شديدة القوة والإقحام. والرسائل والقصائد يتيحان لها أن تكون مسموعة من على بُعد، بينما تظل هي خفية، كما لو كانت تستخدم نظام «تكبير الصوت» المتبع في الخطابات الجماهيرية العامة، التي يسمع فيها الجمهور من يتكلم، دون أن يراه. ولا شيء يُعدُّ أكثر ترويعًا في شعرها، من اختراق متاريسها، وانسكاب المكون المرئي عليها، بصورة لا يمكن التحكم فيها: «الخلقُ بَدَا كصَدْعٍ جبّار/ إلى درجة أنه يجعلني ظاهرة للعيان»، «الفضاء يحدق من حولي.»(891, 510).

هذه المعاودات التي تشبه صور المرآة لعدوانيتها البصرية على نفسها، تفسر لنا كثيرًا من

---

(1) To Higginson, June 1869, Letters, 2:460.

(2) To Mrs. Holland, early 1877, Letters, 2:572.

غرائب الأمور عند ديكنسون. فهي مثلًا، قد رفضت أن تُلتقط لها الصور الفوتوغرافية، أو أن تَستقبل معظم زائريها؛ وكان الود ودها ألا توجه رسائلها بخط يدها، كما أنها انخرطت في محادثات مع زائريها من خلف شاشة، أو من داخل غرفة مجاورة. وهذا ما يمكن اعتباره- من بعض النواحي- رفضًا للهوية الاجتماعية المستقرة. فالشاعرة صاحبة الأقنعة المتعددة، ترفض إلزام نفسها بقناع واحد. بيد أن انسحاباتها التظاهرية هي انسحابات من النوع التكتيكي. فهي ترفع قيمتها في السوق، من خلال ادخار روحاني، وتفرض على أصدقائها ضرائب، تتمثل في منع نفسها، وحجبها عنهم. إذ أن تربصها واستعدادها إلى التحرك في أي وقت، يُعدُّ تلكؤًا احتكاكيًا. وظهورها يمثل «قذفًا متأخرًا»، الغرض منه توصيل جمهورها إلى قمة الإثارة. ولقد كان لتأثيرات ديكنسون المشددة التي يمكن وصفها الآن بالعدوانية السلبية، أن تثير استجابة بارزة من صمويل باولز Samuel Bowles لا تُنسى، فقد صرخ موجهًا صوته إلى أعلى الدَّرج: «إميلي، أيتها التعِسة! لا مجالٌ بعدُ لهذه الترهات! لقد سافرت كل هذه المسافة من سبرينجفيلد Springfield كي أراكِ. انزلي في الحال»[1]. وقد عاد هذا الاستدعاء بنتيجة، فقد هبطت الشاعرة بهدوء.

إن رسائل ديكنسون المخادعةَ، تتميز بالتمكن في معاييرها الدقيقة من الرؤية المشروطة. وها هي روايتها، في رسالة إلى أبناء عمومتها في مدينة نوركروس Norcross، حول حريق هائل دمّر مدينة «أمِرست». وقد أيقظتها أجراس الحريق، في منتصف الليل:

«قفزت إلى النافذة، وكل طرف من طرفيّ الستارة شاهدَ تلك الشمسَ المريعة. القمر كان يلمع في ذاك الوقت، والطيور تغرد مثل الترومبيت.

وجاءت فيني Vinnie ناعمة مثل مُكسنْ[2] a moccasin، وهي تقول: «لا تقلقي إميلي. إنه مجرد الرابع من يوليو».

لم أقل إنني رأيته، حيث اعتقدتُ بأنها لو شعرتْ أنه من الأفضل أن تخادعني، فإنها ولا بد قد فعلتْ.

وقد أمسكتْ بيدي، وقادتني إلى حيث غرفة أمي[3]».

---

(1) Letters, 2:589-90.

(2) كلمة «مكسن» moccasin لها معنيان: معنى الحذاء الناعم الذي لا كعب له، واستخدمه الهنود الأصليون في القارة الأمريكية. والمعنى الآخر حيّة سامة، تعيش أيضًا في القارة الأمريكية. والشاعرة تستخدم التورية بالمزاوجة بين معنيي الكلمة. وهو ما سوف تشرحه الكاتبة «باليا» فيما بعد. [المترجم].

(3) Early July 1879, Letters, 2:643.

إميلي الحساسة التي تشبه الطفلة- ثم إميلي في الثامنة والأربعين! والانحراف لا يكمن كثيرًا في رضا ديكنسون المهذب عن خداع أختها، مثلما يكمن في غرابة إعادة إخراجها المشهد أمام آل نوركروس Nocrosses، جاذبة إياهم بوصفهم جمهورًا آخر إضافيًا ومن ثم مضاعفة انتحالات الشاعرة إلى ثلاثة شخصيات. فهل نعومة أختها «فيني» بوصفها «مثل مُكسِنْ، كان «يقصد بها الحذاء الهندي أم الحية؟ مواسية إياها، أم مغوية لها؟ وهذا مشهد آخر من مشاهد الغموض السبنسرية Spenserian. فديكنسون، لحظة اتشاحها بقناع الأنثوية الوردزورثية للتحول من الفُرجة السادية، فإنها بذلك تمل البؤرة الناعمة للأعين الملاحِظة المصطفة صفًّا تلو آخر، بدءًا بأعيننا نحن. إنها تدعو إلى التحديق في آل نوركروس، بحيث يمكنها مشاهدتهم، أثناء مشاهدتهم لها- مثل شخصية جويندولن عند وايلد. إنها صيغة المثلث المسرحي للإدراك السادومازوخي، جزء منه إرغام، وجزء تضحية بالذات. وثمّة لحظة مركبة تحدث في رواية بوتشيني[1] Puccini في أوبرا «مدام بترفلاي Madame Butterfly» (1904)، عندما تسأل شاربليس Sharpless طفل الراقصة المغنية اليابانية نصف الأمريكي، عن اسمه. وتجيب بترفلاي نفسها ببلاغةٍ، موجِّهة كلامها إلى ابنها، واضعةً كلمات التوبيخ في فمه، وصوتها يعلو إلى ذروة انتشائية: «أجب: اليوم اسمي ترابل Trouble. ولكن لتخبر أبي، عندما تكتب إليه، أنني يوم عودته، سيصبح اسمي 'فرح' Joy، 'فرح' سيصبح اسمي». التأثير يتلوّى مثل الحية من شخص عبر آخر مُزاح، حيث تجمع مدام بترفلاي بذكاءٍ، كل الخطوط البصرية للشفقة المرتدة نحوها هي نفسها- وهي الشخصية الوحيدة التي لا تأتي على ذكرها. إن الأقنعة المناظِرة أو الشبيهة بأقنعة ديكنسون الجنسية، عادة ما تكون إيطالية الطابع. فأسلافها ليسوا موجودين في منظور الاستقامة البيوريتانية، بل في الشهوانية الحسية الباروكية Baroque.

إن الأقنعة اللطيفة، ومظاهر التودد الموجودة في رسائل ديكنسون، هي إحدى حيل التحبب والغزل، إنه لباس الأحد. فتوجهها الحقيقي نحو مراسليها، يتسم بالتضارب العميق: «هل الأصدقاء مصدر سرور أم ألم؟» (1199). كل شيء في عالمها محكوم بديالكتيك سادومازخي. فهي تمر بمظاهر التأرجح بين الانجذاب والنفور، نحو الناس وبعيدًا عنهم. إن ديكنسون مثل بودلير وسوينبرن، تعتقد أن الحب ابتلاء. فالانفعال الوجداني يوهن القوة،

(1) جياكومو بوتشيني Giacomo Puccini مواليد لوكا في 22 ديسمبر 1858- توفي ببروكسل في 29 نوفمبر 1924. ملحن أوبرا إيطالي عاش في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. من أشهر أعماله «مدام بترفلاي»، و«لابوهمي»، و«توسكا». [المترجم].

ففيه مضيعة للطاقة النفسية من أجل أشياء لا تستحق أو غير مكترَث بها. وهي تشكو بمرارة من عجز الآخرين عن تحمل مستوى كثافتها: «أوثِقني... انفِني... اذبحني.»(1005). إنها تتفق مع وايلد الذي يتحدث عن الألم بوصفه «طريقة لإدراك الذات»: «اللذة للجسد الجميل، أما الألم فللروح الجميلة»[1]. فهي تنظر إلى الألم بوصفه جنسًا تمت عَقلنته، وهذه خِصلة انحطاطية.

إن ديكنسون تحوّل المفارقة الميتافيزيقية إلى كفاح سادي، قوامه سحب وسحب مضاد. والحب الإلهي «يجذب- يخيف.»(673). أو «هاوثورن يخيف، ويغوي.» «فالعلاقات هي أشكال متناظرة من السيطرة والخضوع في حالة صراع: «لقد كان ضعيفًا، وكنت أنا قوية- ثم- تركني أقوده إلى-/ كنت أنا ضعيفة، وكان هو قويًا ثم-/ تركته يقود إلى- البيت» (190). إن هذه التقليبات السيمترية تشبه منظومة كلايست الجنسية في مسرحيته التراجيدية بنثيسيليا Penthesileas، حيث يتناوب كل من البطل والأمازونة على الكسب والخسارة. وثمّة قصيدة أخرى تبدأ بـ«لقد صعدتُ- لأنه غاص.»(616). وترسل ديكنسون ملاحظة من سطر واحد، إلى زوجة أخيها: «يمكنني أن أهزم الباقين، ولكنكِ تهزمينني يا سوزان». فهي تنظر إلى الحب وفق رؤية وثنية، بوصفه الشِّطر المؤذي من القوة البدائية. وهي تطبّق صيغًا عدائية على كل شيء: «لقد رأيت شجرتين تتحاربان الآن- الرياح هي السبب- ولكن رؤيتهما في خلافٍ، كانت جميلةَ مثل مشاهدة قضية في قاعة المحكمة»[2]. وفي حقيقة الأمر، عاشت ديكنسون على ما كان يكسبه أبوها وأخوها من ممارسة مهنة المحاماة، ولكن أن تكون القضايا «جميلة»، فهذا شأن آخر. إنها تستخدم كلمة وردزورثية عن الطبيعة المشاكسة عند ساد. ومثلما يفعل وايلد، تستخدم ديكنسون إزاحات أو إحلالات هيراركية، كتمهيد- فحسب- لما سوف يحدث من تحول مفاجئ: «الكعك لا يدوم إلا ليوم.»(1578). حتى الكعك يقع ضحية التصعيد والإطاحة! وقد رأينا شخصية جويندولن أيضًا كيف تجعل من الكيك رمزًا لقلعة. كما أن الشبيه الوايلدي المتغطرس يبدو واضحًا في سطور مثل «المظلة الخفيفة ابنة الشمسية/ وهي مرتبطة بمروحة» (1747). فديكنسون إنما تضفي الحالة الجنسية على الأشياء الشائعة، وتصنّف كل منها وفق نوعه الاجتماعي ورتبته.

(1) *The Soul of Man Under Socialism*, in *Plays, Prose Writings, and Poems*, 284. *De Profundis*, *Letters*, 474.

(2) On Hawthorne: to Higginson, Dec. 1879, *Letters*, 2:649. To Susan Gilbert Dickinson, ca. 1848, 2:631. Prose fragment to unidentified recipient, 3:924.

ولأن إيروتيكيتها مرئية وليست حسية، فإن أمور الغرام عند تأخذ عندها شكل التعبد والتأليه. هاكم ملاحظة أخرى من سطر واحد، ترسل بها إلى زوجة أخيها، تتحدث فيها عن نفسها وعن أخت سوزان: «كثيرًا ما نكون، مارثا وأنا، مع بعضنا بعضًا- نملأ فراغ بعضنا بعضًا بتماثيل لك ولسو Sue. ومقابل هذا، فإنهم يبتسمون ابتسامة جميلة من أماكن عيشهم». وبوضعنا هذه الأضرحة والتماثيل، جنبًا إلى جانب مراجعها، وإشارتها إلى الراهبات، ونُسخ «العذراء»، نجدها تنتمي إلى كاثوليكية ديكنسون الكهنوتية. وهي هنا، وعلى نهج هاوثورن، تُدخل العذراء والطفل (المسيح) إلى حالة الحرف القرمزي البيوريتانية. وربما نتذكر هنا قول محررها عن قصيدة ألّفتها عن الذكرى الرابعة لوفاة تشارلوت برونتى «طوال حياتها كانت إميلي ديكنسون حساسة على نحو خاص لمثل تلك المناسبات»[1]. وبتعبير آخر، كانت الشاعرة تمتلك روزنامة قديسيها الخاصة، الأعياد المقدسة التي تم تكريسها لأصدقاء، أو أشخاص عظماء متوفين. وهي، مثل الانحطاطيين الفرنسيين والإنجليز، نراها منجذبة إلى الكاثوليكية نظرًا لما تحتويه من طقوسية، وليس لأخلاقيتها. فهي تصوب مباشرة نحو قلب الكاثوليكية الرومانية الوثني.

إن ديكنسون مغرمة بالبطل متعبدة في محرابه، خالقة بذلك البروز الهيراركي حتى عندما لا يوجد أيٌّ منهم هناك، مثلما هو الحال مع هيجنسون. فهي تقع في حب شخصية كاريزمية، شأنها في ذلك شأن شلي في قصيدة **روح في روحي** Epipsychidion، ومثل سوينبرن في دولورز Dolores وفاوستين Faustine. إنها متعبدة عبادة عقائدية جنسية، تنتخب الآلهة والقديسين الذين تشعل شموع النذور من أجلهم. ومن ثم، فإن الوجدان عند ديكنسون محكوم بمسافة هيراركية، حيث يظل حدوث الحميمية مع أي من الجنسين، أمرًا في عداد المستحيل. والرسائل التي كتبتها ديكنسون تُحدِث وبقوةٍ شعورًا بالاغتراب، حتى تجاه المفضلين الرئيسيين لديها. ففي ملاحظة إلى سوزان، يبدو أنها أُرسلت إليها عقب عودتها من رحلة، كتبت ديكنسون: «عليَّ أن أنتظر بضعة أيام قبل أن أراكِ- إنك بالغة الأهمية. ولكن يجب أن تتذكري أن هذه وثنية، وليست عدم اكتراث»[2]. إنها قيود وحدود احتفالية متبلورة بمهارة. لقد عاشت سوزان وزوجها أوستن متجاورين؛ فالأسوار الجيدة تصنع جيرانًا جيدين. وفي قصيدة إلى كاثرين سكوت آنتون Catherine Scott Anthon التي ربما تكون قد

(1) To Susan Gilbert Dickinson, ca. 1868. *Letters*, 2:458. To Austin Dickinson, 10 Oct. 1851, *Letters*, 1:146. Nuns and Madonnas: 648, 722, 918. Johnson, in *Poems*, 1:106.

(2) Ca. 1878, *Letters*, 2:631 (complete).

أعرضت ديكنسون عنها وهي على الباب، تأمل ديكنسون أن يفهم من يحبونها ذات يوم «لماذا أعرضت عنهم بتلك الطريقة»: «نحن نُعرِض لأننا نقدّر وجهها/ خشية الخزي الذي يفوق الوصف/ وصمة عبادتنا.»(1410). فالواقع دائمًا ما يكون فظًا وسوقيًا بالنسبة للرومانسي. وفكرة المحبوب تفوق حقيقتها الفعلية في الواقع. وعلاقة ديكنسون بآلهتها المختارين تحكمها الوصاية من جانبها: فهُم كي يحصلوا على ألقهم وفتنتهم، يجب عليها أن ترفض رؤيتهم. فهي تديم الألوهية لآلهتها المختارين بحبسهم في خلية عينها العقلية، تلك التي لا يمكنهم التحرر منها بالخروج إلى وجود ملموس. فالعزلة إذن هي سلاحها الإدراكي ضد التحرر من الوهم.

وحتى صدور أعمالها الكاملة في عام 1955، كانت إميلي ديكنسون بطلة أمريكية رومانسة. فنحن نراها وحيدة واهنة؛ بسبب إحباطها وخيبة أملها في الحب، تُصوّب قصائدها على الطيور والنحل، وتدلي للقنافذ كعكة الزنجبيل من النافذة. فقد تم انتقاء المرشحين لدور كاسر القلب الغامض- وزير، رجل متزوج، عليل. وسرعان ما يدرك دارسوها هذا، بصفته نوعًا من التقليل. فشعرها يبين كيف أن الرجال عمومًا لم يمارسوا ضغطًا عميقًا على حياتها الخيالية. وقد رأينا كيف أن أبرز قصائدها تبين العاشق ميتًا، أو محتضِرًا. وهناك فنتازيا واحدة، ذات طابع جنسيّ غيريّ، تستغرق ثلاثة مقاطع لتصف الطقس السيئ قبيل الوصول إلى راحة المشهد المنزلي: «يا له من بهاء- قالتها/ على الأريكة المقابلة-/ البَرَد- ليس الربيع، سوى أنت.»(589). يدخل السيد ويخرج مثل أريكة محشوة. والأريكة هي تلك الجثة المعتادة المنزرعة في الصالون، مثل المومياء على الكرسي الصخري في فيلم سايكو Psycho. فالرجل الذي غالبًا ما يصاب بتوعك مؤقت عند ديكنسون، مربوط في مكانه، مثل متهم في الكرسي الكهربائي. فهذا الشلل الرباعي والجمود النعشي، وسائلها في التعامل مع رخاوة الذكر.

لقد لاحظ معاصرو ديكنسون مظاهر غموضها حيال الزواج. فغالبًا ما اقتصرت في توجيه رسائلها على الزوجة، واستخدمت عبارات تلطيفية استعراضية، بديلًا عن كلمة «زوج». حيث تقول لها الكاتبة هيلين هانت جاكسون Helen Hunt Jackson [«الرجل الذي أعيش معه» في نيويورك. (أفترض أنكِ تستحضرين أنني أقصد زوجي بتلك العبارة المباشرة المثيرة للفضول)]. هذه الطرفة تشبه استبعاد لويس كارول المقصود للأزواج والأخوة من دعوات العشاء. فديكنسون تقوم بعدوانية، بحذف الزوج بإدغامها إياه في الزوجة. ويُعدُّ مستشارها هيجنسون واحدًا من الضحايا في هذا السياق، حيث يكتب إلى زوجته: (لقد حلمت إميلي

ديكنسون طوال الليل بكِ أنت «لا أنا»، وفي اليوم التالي استلمت خطابي بأن أحضر إلى هنا!! وهي لم تعرف بكِ إلا من خلال ما ذكرته عنك مرة واحدة في ملاحظتي عن تشارلوت هاويز (Charlotte Hawse)[1]. لقد أعادت الشاعرة صياغة مستشارها في النهاية، مثل عصير البرتقال المتجمد، وفق صيغة جنسية أكثر قبولًا.

وفي الوقت الذي نبذ فيه كثير من المعلقين على أعمال ديكنسون، صورتها الشائعة كمحرومة من الحب، فإنهم ما زالوا يلهون بتلك الفكرة غير المحتملة، حول أنها في أواخر أربعينات عمرها، فكرت جديًا في الزواج من القاضي أوتيس لورد Judge Otis P. Lord، وهو صديق مقرب لأبيها الراحل. ولا أقوى على إعادة ذكر اسم «القاضي لورد» Judge Lord دونما أن أضحك. فمجرد تلاوة نصوص مخلَّطة بين ثيمات هيراركية مهيبة، لا بد وأن تكون قد منحت الشاعرةَ أروع اختلاجات الخضوع السادي. ويساورني شك في أن ديكنسون قد استغلت «لورد» هذا، من أجل إعادة تجسيد الحضور المحرّم لوالدها تجسيدًا ماديًّا سينمائيًّا. فوالدها (الذي وصفه هيجنسون بأنه «رفيع وجاف، ولا يتكلم»)، كان هو عنصرها الرمزي في فرض الحدود التي كبحت وضبطت بها مخيلتها الرومانسية المفرطة في التمدد. فكونها كان من المحتمل أن تفرّط في يوم واحد من اختصار استقلالها الرهباني، لهو ضرب من المحال، أو مناف للطبيعة. فرسائلها إلى القاضي لورد ملفقة، أو مصطنعة. فالصوت داخل الرسائل معني بأقنعتها الأنثوية المهتاجة، التي تعمل ديكنسون على تطويعها حتى تصبح في أوضاع التبتل. ورسائلها إلى لورد، مطموسة تمامًا تحت وقع كثافة انفعالية بتلك الرسائل التي كتبتها إلى شخصية أخرى، كانت متروطة عاطفيًا معها؛ هي سوزان زوجة أخيها. فبكل المقاييس فيما عدا التناسي، أو المعيار الجنسي، فإن العلاقة العاصفة التي دامت بين هاتين المرأتين لخمسة وثلاثين عامًا، لا بد وأن توصف بعلاقة غرام.

لقد كانت سوزان جيلبرت Susan Gilbert هي صديقة ديكنسون المفضلة، وذلك قبل زواجها من أوستن Autin، أخيها. لذا فإن حقها في سوزان كان هو الحق الأساسي. وربما يكون فجور وفسوق أوستن أحد الأعراض الجانبية للكثافة الإيروتيكية التي بين أخته وزوجته. فإيماءات ديكنسون إلى سوزان، تبدأ في حالة من الوردزورثية الثرثارة البناتية، وتنتهي في اضطراب معتم مشحون. بتعبير آخر، إن علاقتهما توجز الحركة من الرومانسية العليا إلى الانحطاط. فالشاعرة الشابة تستدعي القبلات وتعترف بنبضات القلب والحُمّى: «أريد أن أفكر في كل ساعة في اليوم. ماذا تقولين- تفعلين- أريد أن أمشي معك، فأرى ما لم يُرَ بعد».

(1) *Letters*, 2:639; 2:473.

وبمرور السنين، يتنامى التوتر. «آه يا مصر- قد كنتِ تعلمين». هكذا تكتب ديكنسون، لاعبةً دور أنطونيو الذليل، أمام سوزان التي تلعب كليوباترا. وقبل أربع سنوات من موتها، كتبت: «باستثناء شكسبير، فقد أخبرتني بمعرفة تفوق ما عاشه أي شخص حي- لأقول وبإخلاص إن هذا مدح غريب»[1]. سوزان أيضًا تأخذ دور ياغو Iago، في نسخة ديكنسون من عطيل. فقد أمدتها سوزان بأكمل مدى من الخبرة الانفعالية الوجدانية، من الحب إلى الكره.

ولعل أكثر الرسائل الباقية إزعاجًا، من بين ما أرسلته ديكنسون إلى سوزان: «إلى المرأة التي أفضّلها، هذا مهرجانٌ- حيث يداي مقطوعتان، أما أصابعهما، فسيتم العثور عليها بالداخل»[2]. لحمٌ لحميّ: المرأتان توأم رومانسي، عقليًا وجسديًا. غير أن سوزان قد غزت الشاعرة واحتلتها بعدوانية، مثل مصّاصة الدماء إذ تخترق كريستابل. إنها مثل السرطان المتطفل الذي يتخذ من محارة حية أو حيوان رخوي مثل أم الخلول، مكانًا للإقامة فيه. وهنا، كما في أماكن أخرى، تعدّل ديكنسون من قصة توماس الشكاك الذي يُدخِل أصابعه في جراح المسيح. فالشاعرة المؤلِّهة للذات، تعلن عن حبها باستعراض يديها المقطوعتين، مثل تمثال شهيدة كاثوليكية. ومن الناحية السير ريالية، فإن سوزان هي مَن تقطع يديّ ديكنسون، وسوزان هي أيضًا من تسبر- بألم- غور الجراح التي صنعتها. وليس بمقدور المرء تجنب الحالة الجنسية الهلاوسية هنا، حيث مشهد أصابع الأنثى، وقد دفنت نفسها عبر فتحةٍ، في لحم امرأة أخرى. وهذه هي ديكنسون في أفضل حالتها السادومازوخية.

في كتاب لغز إميلي ديكنسون The Riddle of Emily Dickinson (1951)، طرحت ريبكا باترسون Rebecca Patterson بجرأةٍ، حجتَها حول أن الشخص الذي دفع الشاعرة إلى العزلة بقلبٍ محطَّم، يمكن أن تكون كاثرين سكوت ذات الميول الجنسية المزدوجة. وهذه نظرية ثوريةٌ، حتى ولو كانت تحمل سوء فهم لرهبانية ديكنسون. وللأسف، فإن الكتاب قد سبق الموجة الأولى من دراسة ديكنسون، لذا فإنه يسيء فهم القصائد، وينتهي مثل رواية قصيرة مغبشة ومتزيّدة في العاطفية. فباترسون ترى أن معظم الذكور عند ديكنسون، هم كاثرين في حالة تنكر. وأنا، كما سبق، أصف هذا التقاطع والتحويل الجنسي «بالتبديل الجنسي sexual metathesis». وقد وجدته حاضرًا لدى كثير من الكتاب الرومانسيين. وقد يعمل هذا التبديل الجنسي في شعر ديكنسون، في لحظات لا يدانيها أي شك. ومع ذلك،

(1) 27 June 1852, *Letters*, 1:215; 27 Nov.-Dec. 1854, 1:310; ca. 1874, 2:533. From *Antony and Cleopatra* (III.xi.56-61). Ca. 1882, *Letters*, 3:733 (complete).

(2) Ca. 1864, *Letters*, 2:430.

فإن شعوري الخاص، يقول إن ديكنسون أكثر اهتمامًا بإسباغ الذكورية على نفسها، من إسباغها على نساء أخريات. فالإسقاطات الذاتية للصبي، والأمير، والمغتصِب، هي طريقتها المفضلة في صنع التحول الجنسي فنيًا. وفضلًا عن ذلك، فإن إيروتيكياتها الهيراركية السادية، تتطلب أن يكون معظم الذكور لديها ذكورًا- ولكن من دون وجود أية رغبة غيرية ضرورية، من جانبها. وفي أكثر حالاتها صلابة وقسوة، تكون ديكنسون أپولونية وايلدية مستثارة بالرتبة وحدها، بغض النظر عن النوع الاجتماعي. فهي واحدة من آخر دارسي سلسلة الوجود العظيمة.

إن كتّاب السيرة السيكولوجيين، من أمثال العلاّمة نافذ البصيرة جون كودي John Cody يضعون أيديهم على الميول السحاقية في شعر ديكنسون، ولكن النقد لم يستوعب مثل هذه الإدراكات عند تفسير شعرها. فالسحاقية بالنسبة لمعظم الدارسين، ليست طريقة مناسبة للتعامل مع سيدة. وإضفاء التقليدية على ديكنسون، الذي استمر طويلًا، تم تلخيصه في تنقيحنا لصورة الشاعرة المنزلية الوحيدة، التي تنتهي بشعر جين وايمان Jane Wyman المكشكش الأبيض المنفوش. إنها بصورة كوميدية، تسبغ الأنثوية على تقشفها العنيد. لقد عرفت ديكنسون أنها بعيدة عن قابليتها للاحترام كأنثى. فهي تقول، بلغتها الاغتصابية المعتادة: «يا لها من كائنات ملائكية ناعمة/ هؤلاء النساء الرقيقات-/ للمرء أن يهاجم في الحال خميلة/ أو ينتهك نجمة» (401). السيدة حسنةَ التربيةِ، بصدرها الوفير، هي نصف ملاك، ونصف وسادة مخملية. وهذه حالة مادية متنكرة في صورة الفضيلة. وقد تذكرتْ ابنةُ أخي ديكنسون وقْفَتَها في الصالة العلوية- بينما كانت النساء الزائرات يرحلن. وهي تقول، وأصابعها على شفتيها، «اصغِ! اسمعيهم يتبادلون القبلات، الخونة!»[1]. وفي سطر من نوع «أنا أحب نظرة العذاب/ لأنني أعرف أنها حقيقية»، تستخدم ديكنسون ما لديها من سادومازوخية مبهجة، لتمحو بها الابتسامات الفارغة لجنسها الذي يسير على الموضة، حول طاولة الشاي (241). إن عبثها ومغازلاتها الإيروتيكية المثلية، كانت مكملة لهويتها الشعرية الذكورية. فأن تُحِب مثل رجل، فهذه خطوة أولى في المضي بعيدًا عن المصير الاجتماعي والبيولوجي المرسوم.

ويصرح روبرت جريفز Robert Graves، بأن «وظيفة الشعر ابتهال وتضرع ديني إلى ربة الفن والشعر... وأنا لا أستطيع التفكير في أي شاعر حقيقي بداية من هوميروس فصاعدًا، لم يسجل خبرته المستقلة بربة الشعر». والمثليون الذكور، كما يزعم روبرت، لا يكنهم كتابة شعر عظيم، لأن عدم اكتراثهم بالنساء يفصلهم عن ربة الشعر، أو الإلهة البيضاء. والشواعر

(1) Emily Dickinson, *The Single Hound: Poems of a Lifetime*, intro. Martha Dickinson Bianchi (Boston, 1915), xv.

مكبلات للسبب نفسه: «المرأة ليست شاعرة، فهي إما ربة الشعر أو لا شيء». وهو ينكر كون صافو سحاقية، ملقيًا اللوم في هذه الفكرة على «كذب الكوميديين الخبيث، في العصر الأتيك Attic»[1]. إن جريفز تحت تأثير رُهاب المثلية homophobia، يفشل في استكمال نظريته المثيرة؛ حتى يصل بها إلى ختامها المطلوب؛ فصافو شاعرة عظيمة لأنها سحاقية، وهذا ما يمنحها إمكانية وصول إيروتيكية إلى ربة الشعر. كما أن صافو وإميلي ديكنسون ذات الميول المثلية، تقفان وحيدتان على قمة شواعر النساء، لأن طاقات الشعر الصوفية محكومة بمنزلة هيراركية، تتطلب من مستجدِيها الخضوع الجنسي. والنساء كروائيات حققن أكثر مما حققنه كشواعر؛ لأن الرواية الاجتماعية تعمل خارج الزواج القديم القائم بين الأسطورة والإيروتيكية.

إن فهم ديكنسون قد تعرّض إلى إعاقة ما، بفضل استخدامها المعقد للأقنعة الجنسية. فأقنعتها الأنثوية العاطفية تمثل وللمفارقة، أداة لإضفاء الذكورية على الذات الشعرية. فالمخيلة، بالنسبة لبليك، يجب أن تحرر نفسها من الطبيعة الأنثى. وبالنسبة لديكنسون، كامرأة رومانسية نادرة، فإن هذه الأنثوية تكمن داخلها، ويجب عليها أن تطردها كي تتحرر. وباستقطاب قوَى الطبيعة، وتحويلها إلى قوة ذكورية وأنثوية- تلك الازدواجية التي تكفل تدمير الأنثوية التي بلا دفاع، فإنها تدحر الأنثوية المنتمية إلى الشِّق السفلي من عالمها. وانفصال ديكنسون عن نوعها الاجتماعي، على طريقة إميلي برونتى، يحقق بعضًا من ابتكاراتها الأكثر ألمعية وذكاءً. «كانت هذه هي المرة، العام الماضي، التي مت فيها»؛ «سمعت ذبابة تطن- عندما مت». هذه السطور الأولى اللامعقولة، مثل التجارب التكنيكية لرواية مرتفعات وذرنج، أُنتجت بفعل إزاحة وجهة نظرٍ آتيةٍ من تجريد جنسي، ومن تغريب للذات. وليس من قبيل المصادفة أن تكون النساء المتزوجات أو القابلات للزواج هن الفاتنات والمغريات، من منظور ديكنسون. فالأنثوية التي تجعلها هي خارجها، تعزلها عن الآخرين، وتبجّلها لديهم. ولكنها يجب أن تكون موجودة كزوجة أو طفلة وحسب. فهي تجعل الآخرين عقيمين برغبتها الخاصة. نساؤها المعشوقات- خصوصًا سوزان جيلبرت ديكنسون سريعة التقلب، قوية الإرادة- يمثلن التجسيدات الإلهية لربة الشعر التي لا غنى للشعر عن وجودها.

حتى أفضل ما كتب نقديًا عن إميلي ديكنسون، يبخسها قدرها. فهي مخيفة. والمجيء إليها مباشرة عبر دانتي، وسبنسر، وبليك، وبودلير، يعني عثورنا على السادومازوخية واضحة، وصارخة عندها. فالطيور، والنحل، والأيادي المبتورة هي محتويات هذا الشِّعر التي تصيب

(1) The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth (New York, 1966), 14, 24, 446-47.

بالدَّوار. فديكنسون تشبه صاحب العقيدة المِثلي الذي يلف نفسه في جلد أسود، وسلاسل، ليجلب فكرة الذكورة إلى حالة الظهور المرئي العدواني. ففي حياتها الداخلية الخفية، كانت هذه العزَباء الفيكتورية الخجلى، عبقرية ذكرية، وسادية خيالية، قناعًا جنسيًّا خياليَا لقوة باسقة.

إن إميلي ديكنسون ووالت ويتمان اللذين يبدوان مختلفين عن بعضهما بعضًا، يعدان حليفين قادمين من رومانسية الاتحاد الأمريكي المتأخِّرة. فكلاهما مختَّثان حاكمان لذاتهما، إذ لن يقترنا، ولا يمكن أن يقترنا. كلاهما مثليان تلصصيان، يقامران على الشمولية الجنسية. وكلاهما منحرفان آكلا هويات الآخرين كآكلي لحوم البشر. ويتمان بتوسيعاته الذاتية الشرهة، وغزواته لغرف النائمين والمرضى، وديكنسون بنقاهتها الطقوسية، وحنكتها الزلقة العليمة بالموت.. بالتلصصية، ومص الدماء، واشتهاء الموت، والسحاقية، والسادومازوخية، والسوريالية الجنسية، لاتزال مدام دي ساد «أمِرست» منتظرةً قرّاءها؛ ليعرفوها.

الفهرس

«يمثل كتاب «**أقنعة جنسية**» إثارة بالغة للنفس والمشاعر، بكل ما تعنيه كلمة «**إثارة**» من معنى بالنسبة إلى كتاب. فلا يوجد كتاب يضاهيه سواء في سعة مجاله، أو موقفه، أو تصميمه أو بصيرته».
Harold Bloom

«هل إميلي ديكنسون «**هي ساد الأنثى**»؟ هل تمثال ديفيد للفنان دوناتيللو يمثل نوعًا من الفن الإباحي المشتهي لمجامعة الولدان؟ ما العلاقة السرية بين بايرون وإلفس بريسلي، وبين الميدوسا ومادونا؟ كيف يسيء الليبراليون، والنسويات، وكذلك المحافظون، قراءة الطبيعة البشرية إساءة بالغة. هذا العمل الرائع الجريء الذي يشبه حرب العصابات في مجال الدراسة والبحث، بقدرته على التهام كل شيء وهضم كل شيء، إنما يقدم لنا نظرية متكاملة الأركان عن الثقافة الغربية، الرفيعة والمتدنية، منذ أن اخترع المصريون الجمال، مقدمًا في ذلك حالة مقنعة لجميع أنواع الفنون كساحة وثنية للحرب بين الذكر والأنثى، الصورة والفوضى، الحضارة والطبيعة الشيطانية».

«إن القدرة على إثارة حنق وغضب الخصوم المعادين والمختلفين مع بعضهم البعض في صراع أيديولوجي غالبًا ما يكون علامة على كتاب ممتاز ورائع.. و«**باليا**» بلا أدنى شك أو التباس كاتبة موهوبة.. وقارئة محبة وحصيفة تتحلى بذكاء، وحس عام.. يتصف كتابها في كل عبارة فيه بالإثارة الفكرية مثلما يتصف بإثارة الغضب».
The New York Times Book Review

«إن باليا ترتب وتعبئ نسقًا من المواد الفكرية والثقافية بصوت قدير، ومسئول عما تكتبه، صوت يأتينا عبر عبق الستينيات بأصوات الجيتار من فرق الآسيد- روك، أو ثقافة العقاقير وموسيقا الروك والتمرد.. صوت أقرب إلى الشعر».
Greil Marcus, author of Lipstick Traces

«هذا الكتاب مثل نيزك أحمر في سماء ملبدة بالغيوم... رائع ولامع».
The Nation

ISBN 978-977-6483-48-4
9 789776 483484

تصميم الغلاف خالد طاهر